

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec « moderne » :
1965-1976**

par :

Lucas Hénaff

Département d'histoire
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
maître ès arts en histoire.

Juillet 2008

© Lucas Hénaff, 2008



Université de Montréal

Ce mémoire intitulé :

**Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec « moderne » :
1965-1976**

présenté par :

Lucas Hénaff

a été évalué par un jury composé de :

Ollivier Hubert

président-rapporteur

Michèle Dagenais

directrice de recherche

Lucie Robert

co-directrice de recherche

Gilbert David

membre du jury

13 NOV. 2008

Résumé

Ce mémoire de maîtrise cherche à comprendre de quelle manière le théâtre engagé, à la mode de 1965 à 1976, a participé à la formation du discours de la modernité sur lequel s'assoit l'identité québécoise actuelle. Pour ce faire, nous découpons le récit traditionnel de la Révolution tranquille en deux périodes dont la seconde correspond aux années étudiées et se pose en réaction à la première. Nous démontrons que le théâtre engagé affirme une vision du monde moderne, tout en critiquant la modernité prétendue du Québec. Pour saisir ce processus, et face à la difficulté posée par les sources, nous avons recours à une sorte de distorsion méthodologique. Nous consacrons l'analyse à deux auteurs, Michel Tremblay et Robert Gurik, et trois troupes, le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh ! et le Théâtre des Cuisines, chacun étant représentatif d'un degré particulier d'engagement. Grâce aux auteurs, nous tentons de dégager des représentations de la modernité à partir de l'analyse des textes qu'ils fournissent. En revanche, dans le cas des troupes, ces représentations sont recherchées dans leurs divers choix esthétiques et organisationnels. De plus, nous nous attachons à l'étude du discours critique, en procédant là encore par synecdoque méthodologique, par échantillonnage. Les discours de Michel Bélair et Gilbert David sont ainsi traités en profondeur, toujours dans le but de dégager la construction d'une certaine représentation de la réalité québécoise.

Toutes ces analyses sont contenues dans un développement chronologique, composé de trois périodes. De 1965 à 1968, le théâtre prend largement part à la contestation de la première révolution tranquille, en opposant à une modernité suspecte, une vision du monde qui se veut vraiment moderne. De 1968 à 1973, en même temps que le théâtre radicalise son engagement, la modernité qu'il manifeste sert un discours identitaire en formation. De 1973 à 1976 enfin, le théâtre engagé s'essouffle et doit déposer le bilan, l'exigence de modernité qu'il prônait entraînant nécessairement son propre dépassement.

Mots clés : Québec ; Théâtre ; Engagement ; Modernité ; Culture ; Identité ; Collectivité ; Révolution tranquille ; Représentations ; Critique.

Abstract

This master's dissertation aims to understand how the wave of political and social theater that was popular between 1965 and 1976 shared in the shaping of the discourse of modernity which became the basis for Quebec's contemporary identity. To do so, we divided the traditional story of the Quiet revolution into two periods: the second one contains the years studied here, which come as a reaction to the first one. We demonstrated how political and social theater proclaims a vision of the modern world while at the same time criticizing Quebec's alleged modernity. In order to grasp this process in the face of sources-related difficulties, we resorted to a sort of methodological diffraction : the study focuses on two authors, Michel Tremblay and Robert Gurik, as well as three theater troupes, the Grand Cirque Ordinaire, the Théâtre Euh! and the Théâtre des Cuisines, each of them being representative of a particular degree of political consciousness. The authors helped us to distinguish different representations of modernity through an analysis of the texts with which they provide us. Conversely, in the case of the troupes, these representations are sought through different esthetic and logistic choices. In addition to all this, we proceeded to a study of the critical discourse, generally again by methodological metonymy, by sampling. Michel Bélair's speeches as well as Gilbert David's are analysed in depth, with the aim of unearthing the construction of a particular representation of Quebec's reality.

All those analyses are framed by a chronological development. Three periods have been thus drawn up: The period between 1965 and 1968 sees the theater take a large part in the contestation of the first Quiet revolution, by offering a vision of the world that is really modern, in opposition to a suspicious modernity. From 1968 to 1973, as the theater's political consciousness sharpens, its manifested modernity helps to build the discourse of an identity in progress. Finally, from 1973 to 1976, political and social theater loses its momentum and must draw to a close, since the demand for modernity it called for, necessarily implied the coming of its own obsolescence.

Keywords : Quebec, Theater, Consciousness, Modernity, Culture, Identity, Collectivity, Quiet revolution, Representations, Criticism.

Liste des abréviations

ACTA : Association canadienne de Théâtre Amateur.

AQJT : Association québécoise du Jeune Théâtre.

CEAD : Centre d'essai des auteurs dramatiques.

CRILCQ : Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

MAC : ministère des Affaires culturelles.

MSA : Mouvement Souveraineté Association.

RIN : Rassemblement pour l'indépendance nationale

TPQ : Théâtre populaire du Québec.

UQÀM : Université du Québec à Montréal.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 :	
Historiographie, problématique, concepts et méthodologie	4
A) État de la question	4
1- L'histoire culturelle	4
2- Le théâtre québécois	11
B) Problématique et hypothèses	17
C) Concepts et périodisation	18
1- La modernité	18
2- La seconde révolution tranquille	21
3- L'engagement	22
D) Sources et méthodologie	25
Chapitre 2 :	
1965-1968 : la « modernité » gagne le théâtre québécois	29
A) La naissance d'un projet commun	30
1- À la fin d'une première « révolution tranquille »	30
2- L'Association canadienne du Théâtre Amateur	35
3- Le Centre d'essai des auteurs dramatiques	39
B) Le phénomène <i>Belles-sœurs</i>	43
1- Contexte :	
Un théâtre qui commence à briser le <i>statu quo</i>	43
2- La réception	48
3- Une pièce moderne	51
C) Le « Québec moderne » se met en scène, sur les planches et autour	54
1- Un vocable révélateur :	
Jeunesse, vie et contemporanéité	54
2- Éloge du mouvement	
et démystification du « Québec moderne »	59
3- Théâtre engagé ou théâtre politique ?	
La question du nationalisme dans <i>Hamlet, prince du Québec</i>	63

Chapitre 3 :

1968-1973 : la consolidation de la modernité	69
A) Mode, radicalisation et éclatement de l'engagement	71
1- Diverses réalités économiques, organisationnelles et esthétiques	71
2- Divers rapports au(x) public(s) :	
le problème du « populaire »	75
3- Diverses conceptions idéologiques et politiques :	
à gauche toute !	80
B) La consolidation d'un édifice : le discours de la modernité	86
1- Un théâtre en perpétuelle crise identitaire :	
du débat entre le CEAD et l'AQJT à l'affaire des <i>Belles-sœurs</i>	86
2- Un théâtre « sous influence »	91
3- La formation d'un « mythe » moderne :	
l'exemple de Michel Bélair	95
C) La dramaturgie québécoise à l'appui du discours de la modernité, dans l'ambivalence	98
1- La contestation de la société moderne et des <i>mass media</i> et la tentation de l'avant-gardisme	99
2- « La passion du présent » et le paradoxe de l'engagement	102
3- Le rire de la modernité et l'ambiguïté du bonheur	105

Chapitre 4 :

1973-1976 : l'essoufflement	111
A) L'engagement perd de sa vigueur	113
1- Le théâtre engagé et ses contradictions	113
2- 1975 : « coup de théâtre » à l'AQJT et un engagement de moins en moins théâtral	117
3- La fin d'un cirque et celle d'un cycle	120
B) Le temps du bilan	125
1- Jamais assez « moderne »...	125
2- Dépôt de bilan	128
3- Un théâtre qui s'exporte ?	132

C) De nouvelles orientations et de vieux objectifs	136
1- <i>Sainte Carmen</i> , ou le chant du cygne de l'engagement politique chez Tremblay	137
2- Un nouveau cheval de bataille : le féminisme	140
3- Un vieux combat : La régionalisation	145
Conclusion	151
Bibliographie	156

Au Pope et à la Moune

Remerciements

Certains remerciements vont de soi. Je les adresse tout d'abord à mes deux directrices de recherche, Michèle Dagenais et Lucie Robert, qui m'ont accompagné au long de cette première expérience de recherche, au-delà de mes attentes. Le mémoire doit beaucoup à leurs conseils, ainsi qu'à leur travail de motivation constant. Elles ont toutes deux manifesté un intérêt visible pour ma recherche, ce qui m'a permis de la pousser au plus loin. Merci, encore une fois, à Michèle Dagenais d'avoir eu l'infinie gentillesse de m'aider à m'inscrire dans le milieu universitaire, en m'offrant plusieurs opportunités de participer à des colloques. À ce propos, je tiens également à remercier Gilbert David de m'avoir offert la chance de participer à mon premier colloque (qui ne fut pas des moindres), et encore une fois Michèle Dagenais de m'avoir supporté dans l'urgence. De ce point de vue, mes deux meilleures « urgentistes » sont sans doute Marie Régaldo Saint-Blancard et Mai Anh Tran-Ho, dont la mention sur cette feuille est une bien maigre compensation de leurs efforts et de leur générosité.

D'autres remerciements sont plus inattendus. Je veux les adresser avant tout à mes amis expatriés Paul Martin et Quentin Bruneau, qui m'ont permis d'apprendre à gérer une recherche, en dépit des tentations extérieures. Comme aucune section n'est prévue pour la mention des obstacles au mémoire, je n'ai pas d'autre choix que faire figurer Quentin dans les remerciements... Charlotte Pastureau également mérite une mention, pour son soutien énorme dans la dernière ligne droite. Flavia et toute notre joyeuse bande de rats de bibliothèques est pour quelque chose dans l'aboutissement de ce travail. Merci enfin, aux bordelais et aux loubésiens qui m'offrent, pour chaque vacance, la promesse d'une récompense en les retrouvant.

INTRODUCTION

Dans la mémoire collective actuelle, la Révolution tranquille est un long mouvement qui s'étale de 1960 à la fin des années 1970 ou au début des 1980 et qui représente un moment de chamboulement des valeurs, des attentes et, somme toute, des représentations d'une partie du Canada français au moment où il prend officiellement le nom de Québec. Cette période correspondrait au passage d'une culture hégémonique traditionnelle et élitiste à une culture québécoise populaire, encore revendiquée comme telle de nos jours.

L'étude du théâtre engagé que nous entreprenons ici s'inscrit en plein cœur de ce moment de l'histoire du Québec. Deux dates circonscrivent notre période : 1965, année marquée par la création du Centre d'essai des auteurs dramatiques et par l'écriture des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay, et 1976, date où le Parti québécois accède au gouvernement du Québec, où le politique retourne à sa place et où le théâtre est dégagé de l'impératif d'engagement. Si la première constitue un véritable point de départ pour un théâtre qui commence à assumer pleinement sa nature contestataire, la seconde est le signe, un peu flou, de la fin d'une génération et de celle d'un temps où la contestation euphorique était encore convaincue de ce qu'elle rejetait. Bien sûr choisir des dates précises est un peu arbitraire et varie selon les auteurs, mais plusieurs éléments concordent pour nous faire dire que cette période constitue une époque particulière. Il s'agit en effet non seulement d'un âge d'or, d'un temps de prospérité pour le théâtre engagé québécois, mais également du moment où le discours dominant de la Révolution tranquille, au sens restreint (de 1960 à 1966) est largement remis en cause. C'est que cet art est né dans et pour la contestation. En effet, le déblocage idéologique qu'a permis la Révolution tranquille en 1960, avec l'arrivée au pouvoir du Parti libéral, a en quelque sorte ouvert la boîte de Pandore, en laissant la place à sa propre contestation. On observe une véritable radicalisation idéologique à partir de la deuxième moitié des années 1960, de laquelle émerge et à laquelle contribue le théâtre engagé québécois. La modernité qui était alors affichée par le discours révolutionnaire

tranquille se voit démystifiée par un théâtre qui s'engage dans la promotion d'une culture et d'une politique québécoises autonomes.

Toutefois, ce théâtre engagé est multiple. S'il commence avec des auteurs tels que Robert Gurik ou Michel Tremblay, dont la création des *Belles-sœurs* en 1968 marque un véritable tournant dans l'histoire culturelle du Québec, il se radicalise dans les années 1970 avec l'essor de la création collective. On passe alors d'un théâtre à consonances politiques et sociales, engagé simplement parce qu'il existe et que sa présence même constitue un acte politique, à un théâtre ouvertement engagé, à la fois dans la lutte des classes et dans le combat pour l'indépendance du Québec.

Ce que nous avons défini comme un âge d'or peut bien vite apparaître comme un épiphénomène historique, comme un moment d'effervescence, comme l'histoire simple d'une génération, celle des jeunes baby-boomers. L'essoufflement progressif de la mode de l'engagement n'en est-il pas la preuve ? Pourtant, il semble que le théâtre engagé de cette époque ait eu un certain impact sur les modes de représentation d'une partie de la société québécoise. N'a-t-il pas, en effet, joué un rôle dans la constitution du récit de la Révolution tranquille comme repère identitaire pour la collectivité québécoise ? Nous nous demanderons de quelle manière le théâtre engagé de ces années a pu participer à ce récit de l'avènement de la modernité au Québec.

À cette fin, il importe de déconstruire la mémoire de la Révolution tranquille comme moment où le Québec devient moderne, pour essayer, à partir de l'éclairage du théâtre engagé, de dégager le processus de formation du discours sur la modernité. Il semble que ce dernier se fonde en grande partie au sein du discours critique naissant, sur les manifestations esthétiques de représentations proprement modernes du temps, du monde et de la société. Car si le théâtre lutte pour le changement politique et social, il s'engage également dans le renouvellement des modes de pensée et des représentations. Nous verrons toutefois que l'affirmation d'un mode de représentation moderne se fait aussi paradoxalement à partir du reniement même de la prétendue modernité, jamais considérée comme acquise.

Notre mémoire de maîtrise répond à un souci d'interdisciplinarité, puisqu'il sollicite les études théâtrales, tout en se situant dans une perspective d'histoire culturelle. Son but n'est pas simplement de comprendre l'évolution du théâtre, mais d'utiliser le théâtre engagé comme exemple, pour saisir la manière dont il a pu, à un moment particulier, contribuer à l'évolution des représentations de la collectivité québécoise. L'organisation de notre travail demeure avant tout de type historique. Nous avons choisi le développement chronologique de l'analyse, afin de bien mettre au jour le changement à l'œuvre dans les représentations des Québécois de leur propre modernité. Ainsi, le mémoire est organisé autour de trois périodes (aux limites encore une fois un peu arbitraires) qui découpent notre sujet. Dans un premier temps, de 1965 à 1968, la première Révolution tranquille laisse place à sa contestation massive par un théâtre qui s'engage pour prôner la rupture et le mouvement, idées proprement modernes. Ensuite, de 1968 à 1973, le théâtre engagé entre au cœur de son âge d'or, permettant au discours critique de lui conférer une certaine portée messianique, consolidant le discours identitaire de la modernité. Finalement, de 1973 à 1976, cet âge d'or s'essouffle, le théâtre commençant à perdre sa jeunesse et s'empêtrant dans les contradictions de l'engagement. Cela permet alors au discours critique de commencer la mise en récit historique d'un théâtre dont l'engagement est simultanément appelé à être dépassé.

Il sera vain de chercher une quelconque symétrie dans le traitement de nos périodes. Une certaine distorsion, ou plutôt une modulation méthodologique s'est en effet avérée nécessaire face à la diversité des sources. Parfois, l'analyse des textes nous a semblé essentielle ; parfois, elle n'a tout simplement pas été possible, rendant plus pertinente l'étude de l'organisation des troupes ou des théories esthétiques qu'elles revendiquent. De la même manière, et toujours dans le but de saisir un changement dans la vision du monde des Québécois, nous pourrions nous attacher à comprendre le sens des remous dans l'histoire de certains organismes, tels que l'Association canadienne du Théâtre Amateur ou le Centre d'essai des auteurs dramatiques, tout comme nous pourrions préférer consacrer l'analyse à la réception critique des pièces ou aux composantes rhétoriques de ce même discours critique, mettant la modernité en récit.

Chapitre I

Historiographie, problématique, concepts et méthodologie

A) État de la question

Notre souci d'interdisciplinarité s'inscrit dans une tendance actuelle au décloisonnement des disciplines universitaires. Étudier le théâtre engagé à la charnière des années 1960 et 1970 nous situe pleinement dans l'histoire culturelle. Pascal Ory la définit en effet comme « *histoire sociale des représentations* »¹, en précisant qu'elle est une « modalité de l'histoire sociale », c'est-à-dire qu'elle étudie l'histoire des classes à partir des « phénomènes symboliques ». L'étude du théâtre engagé québécois apparaît comme un moyen de saisir les représentations de la société québécoise puisque, si chaque spectacle est le fruit de l'imagination d'un groupe restreint d'individus, il est aussi le symptôme de la représentation du monde propre à sa culture et il s'expose au public en tant que tel. Dans un premier temps, nous ferons donc un tour de la question de l'histoire culturelle en essayant de dégager les enjeux et les questionnements essentiels de la recherche. Après quoi nous soulignerons quelques dynamiques de la recherche sur l'histoire du théâtre québécois.

1- L'histoire culturelle

Commençons donc par l'état de la réflexion sur l'histoire culturelle. On peut partir du recueil d'articles dirigé par Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Pour une histoire culturelle*, dans lequel les auteurs cherchent à légitimer leur discipline. Cette dernière ne serait pas une petite histoire au sein d'un ensemble de petites histoires. Elle est un nouveau point de vue historique et, ce faisant, aspire bel et bien à la totalisation. Elle n'est pas un stigmate de la crise de fin de siècle, mais elle se veut au contraire, dépassement de celle-ci. Rioux reprend alors une définition proposée par Sirinelli :

¹ Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004, p.13.

L'histoire culturelle est celle qui s'assigne l'étude des formes de représentation du monde au sein d'un groupe humain dont la nature peut varier - nationale ou régionale, sociale ou politique -, et qui en analyse la gestation, l'expression et la transmission. Comment les groupes humains représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure? Un monde figuré ou sublimé - par les arts plastiques ou la littérature -, mais aussi un monde codifié - les valeurs, la place du travail et du loisir, la relation à autrui -, contourné - le divertissement -, pensé - par les grandes constructions intellectuelles -, expliqué - par la science - et partiellement maîtrisé - par les techniques -, doté d'un sens - par les croyances et les systèmes religieux ou profanes, voire les mythes -, un monde légué, enfin, par les transmissions dues au milieu, à l'éducation, à l'instruction.²

On saisit bien la volonté totalisatrice de l'histoire culturelle, comme point de vue englobant les autres approches historiques, comme recherche d'une base pour la compréhension des phénomènes historiques.

Normand Séguin³, de son côté, part de la définition de la culture comme effort de cohérence sans cesse renouvelé de la part des acteurs sociaux pour orienter leur destin, individuel et collectif, et pour agir. La culture serait donc à la fois « l'ensemble des processus historiques qui façonnent une collectivité, et [... les] représentations que celle-ci se donne d'elle-même »⁴. La notion d'effort, de travail renouvelé permet d'impliquer une dynamique qui pousse à penser le changement culturel. La culture comme travail serait ainsi la matrice de l'identité d'une collectivité. Cependant, l'identité ressentie de manière contemporaine n'est pas l'identité fixée par le chercheur. Il faut donc étudier le processus même de construction et de déconstruction de la cohérence que cherche à se donner la collectivité. Mais saisir le changement, c'est le saisir dans toute sa complexité, car il y a bien des décalages dans le temps et dans l'espace. Séguin parle alors de système complexe culturel : même en distinguant les divers aspects, tout apparaît lié; les modes d'organisations, les structures sont toujours porteurs de visions du monde et sont à la fois produits de la culture et cadres et bases de travail de la société sur elle-même. Le meilleur outil conceptuel pour saisir ce complexe

² Jean-Pierre Rioux, « Introduction, un domaine et un regard », dans Jean-Pierre Rioux, et Jean-François Sirinelli, dir. *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 16.

³ Normand Séguin, « Quelques considérations pour l'étude du changement culturel dans la société québécoise », dans Gérard Bouchard et Serge Courville, dir. *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 213-220.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

culturel serait donc celui de la « territorialité », du rapport des hommes à leur espace. L'analyse de Séguin a le mérite à la fois d'offrir une conception souple de la culture et surtout de montrer que l'histoire culturelle étudie les processus de formation des représentations identitaires. Cependant, l'idée même de territorialité, rappelle Gérard Bouchard⁵, risque de faire perdre de la précision à la démarche, car la culture ne change pas que selon les espaces vécus, mais elle change aussi de manière plus infime, au sein d'un même espace vécu.

La critique de Gérard Bouchard permet de porter l'attention sur le problème de l'histoire culturelle québécoise en particulier. Un des débats qui semble effectivement dominer la question de l'histoire culturelle, tel que le rappelle Caroline Durand⁶ dans l'état de la question introduisant son mémoire sur la chanson populaire, est celui de savoir s'il est véritablement pertinent de lire le passé culturel québécois à travers la grille du clivage entre culture savante et culture populaire.

C'est Gérard Bouchard qui se fait le défenseur de cette lecture⁷. Dans « Une nation, une culture », il affirme que les traits de caractère de l'identité québécoise sont nés des rapports entre les élites et le « peuple »⁸, vu comme l'ensemble des Québécois ne prenant pas directement part au pouvoir (ni politique, ni économique, ni intellectuel). Cette culture populaire relèverait en fait d'une sorte de « contre-culture » face au projet de culture nationale, empruntée aux Européens, que les élites auraient voulu ériger en modèle, dans une stratégie de légitimation de leur position sociale. Ainsi, la société québécoise a été perçue comme clivée, et ce sont les élites elles-mêmes qui, de manière floue, auraient voulu définir la culture populaire. Cette lecture permettrait de saisir la spécificité québécoise, qui est que, fragiles et incertaines, les élites ont tenté d'acculturer ce qu'elles percevaient

⁵ Bouchard, Gérard. « Culture instituant culture instituée : un repère pour l'étude du changement culturel » dans Gérard Bouchard et Serge Courville, dir. *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 254.

⁶ Caroline Durand, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*. Mémoire de M.A. (Histoire), Université de Montréal, 2004. 115 pages.

⁷ Gérard Bouchard, « Une nation, deux cultures. Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) » dans Gérard Bouchard et Serge Courville, dir. *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 3-47.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

comme « le peuple ». Mais ce clivage se double nécessairement d'une autre dichotomie entre représentation et réalité. Car la culture populaire ne se serait pas laissée contenir dans le discours des élites, et sa substance, l'américanité, aurait fini par ressurgir, forçant, au moment de la Révolution tranquille, les élites à s'adapter en adoptant petit à petit la culture populaire. L'analyse de Bouchard débouche d'une certaine manière sur une sorte de clivage entre culture savante et culture vivante, qui peut, en dernière analyse, sembler assez radical et artificiel, occultant sous un prétendu rapport de forces, des possibles interconnexions fécondes.

N'importerait-il pas alors de tenter d'arrondir les angles, en offrant une vision plus souple, plus dynamique de l'histoire culturelle que celle de ce conflit entre une culture qui nie et une qui renie, au sein d'une même société ? Un des problèmes de Bouchard est sans doute de ne pas avoir commencé son article en définissant le concept de culture.

C'est ce que semble vouloir faire Denise Lemieux dans son introduction au *Traité sur la culture* qu'elle dirige⁹. En s'appuyant sur l'interdisciplinarité, le traité veut mettre en évidence la pluralité inhérente au concept de culture. Celui-ci doit prendre en compte à la fois les œuvres créées, mais aussi les processus de diffusion et de réception qui les accompagnent. Pour définir la culture, Denise Lemieux choisit une approche qui entend mener à une interconnexion entre la culture au sens anthropologique (les faits de civilisation, de mentalités ou de modes de vie) et celle qui est constituée par les œuvres et représentations qui émergent de la première. Le concept de culture apparaît donc éclaté et le but du traité serait de le rassembler. En soi, le traité ne remet pas en question le clivage culture savante/culture populaire, mais il refuse l'idée de hiérarchie qui y est implicite. Cependant, on peut se demander si le choix du traité interdisciplinaire ne stigmatise pas l'éclatement, plus qu'il ne l'efface. Car la culture examinée ici relève surtout de son versant de produits (mentaux ou physiques) culturels. Il s'agit plus d'un tableau de la vie culturelle que de la culture elle-même perçue dans

⁹ Denise Lemieux, « Introduction : vingt-cinq ans de recherches sur la culture au Québec » dans Denise Lemieux, dir. *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Les Editions de l'IQRC, 2002. 1089 pages.

toutes ses dimensions (même sous-jacentes).

On voit donc que la lecture historique d'un clivage entre culture des élites et culture populaire se révèle trop rigide et sclérosante pour saisir un processus à l'œuvre. Il importe alors de chercher d'autres paradigmes. Nous retiendrons ici l'idée de Roger Chartier, qui est sans doute celui qui pousse le plus à renouveler le paradigme en histoire culturelle, dans son livre *Au bord de la falaise*¹⁰. À l'issue de sa lecture, on comprend que la manière dont Bouchard plaque un clivage artificiel (opposant deux sphères culturelles hermétiques) sur la société pour en analyser la culture, empêche de saisir la réalité de la dynamique culturelle. Il faut en finir avec la tyrannie du social sur les études culturelles, nous dit Chartier. On peut certes lire la société comme étant divisée, mais la division en classes économiques n'est pas la seule, et le phénomène est bien plus complexe (sexes, religions...). Pour bien comprendre la dynamique culturelle, il propose de partir plutôt du concept « d'aire sociale »¹¹ pour penser ensuite les relations et interconnexions culturelles ayant lieu en son sein : chaque catégorie sociale se nourrirait, en la réinterprétant à sa manière, de la production d'autres catégories sociales. La division traditionnelle que reprend Bouchard n'est pas adéquate, car la culture du plus grand nombre y est associée à une approche externe, collective et quantitative, tandis que l'intellectualité des pensées au sommet mérite, elle, une analyse interne, faisant ressortir l'originalité de chaque œuvre. Or, une culture est constituée de croisements qui ne sont pas des relations d'extériorité entre deux ensembles juxtaposés, mais qui sont producteurs d'alliages culturels. Oublier cet ancien clivage savant/populaire, c'est du même coup en finir avec d'autres clivages artificiels comme celui de la production/consommation. Michel De Certeau dit aussi, nous rappelle Roger Chartier, que cette autre forme de production qu'est la consommation de masse est plus discrète, sous-jacente, car « [...] elle ne se signale pas par des produits propres mais en *manières d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant. »¹²

Il faut donc reconnaître toute la pertinence de l'analyse de Chartier, souhaitant

¹⁰ Roger Chartier, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998. 293 pages.

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

¹² *Ibid.*, p. 55.

une histoire culturelle assimilée à une « histoire des appropriations »¹³, partant « des objets, des formes, des codes, et non des groupes »¹⁴. Ceci, non pas pour rejeter Bouchard (comme semble le faire Caroline Durand), mais pour le corriger, en le rendant moins statique, parce que les catégories pensées par Bouchard apparaissent trop homogènes comparé à la réalité. Car Bouchard a le mérite d'avoir saisi quelque chose de la spécificité culturelle québécoise tout de même, cette même spécificité que Jocelyn Létourneau fait ressortir en parlant de « processus entremêlés et ambivalents, dissonants et divergents, singuliers et universels »¹⁵ propres à une société de culture française sur le continent américain. Chartier, de toute façon, ne remballe pas les clivages sociaux, mais il en fait de simples outils d'analyses sociologiques parmi d'autres, et non des réalités objectives.

Par la même occasion, Roger Chartier dépasse le paradoxe inhérent à toute recherche culturelle : à savoir que la connaissance scientifique de la culture se construit, comme le laissait comprendre l'analyse de Séguin, à partir de cette dernière, qu'elle en fait elle-même partie. Dans « Culture instituant, culture instituée : un repère pour l'étude du changement culturel »¹⁶, Bouchard rappelait en effet que l'idée de culture était double. Une seule et même culture a deux dimensions, nous dit-il : celle des facteurs déclencheurs et celle de leurs conséquences et expressions diverses. L'historien questionnait alors la part de légitimité d'une étude sur la culture populaire, en sachant que les préjugés de la culture des élites influenceraient la recherche. Si l'on pense alors, avec Roger Chartier, que la culture fonctionne plus par appropriations que par rapports de forces, le problème de la légitimité scientifique apparaît moins essentiel, le chercheur ne se situant plus dans un bloc opposé ou hostile à un autre.

Quoi qu'il en soit, George Duby dans « L'histoire culturelle »¹⁷, rappelle que le

¹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵ Jocelyn Létourneau, *Le Québec, les Québécois : un parcours historique*, Montréal, Fides, 2004, p. 3.

¹⁶ Bouchard, Gérard. « Culture instituant culture instituée : un repère pour l'étude du changement culturel » dans Gérard Bouchard et Serge Courville, dir. *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 251-258.

¹⁷ George Duby, « L'histoire culturelle », dans Jean-Pierre Rioux dir. *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 427-432.

social et le culturel sont de toute façon liés intrinsèquement, mais que l'histoire culturelle ne rejoint le social que dans ses conclusions. L'historien ne doit donc pas partir d'une lecture sociale du culturel, mais bel et bien d'une lecture chronologique de ce dernier. Duby parle certes d'étages, mais un tel clivage (que Bouchard utilise comme *initium*) est relativisé à partir du moment où on considère différentes temporalités. En effet, s'il y a différentes profondeurs culturelles (selon le degré d'enracinement et celui, corrélativement, de lenteur de l'évolution), le jeu des changements culturels dépasse les divisions sociales: la mode évolue par exemple de manière discontinue entre deux classes sociales, mais un socle commun de mentalité plus profond peut évoluer de manière beaucoup plus lente. La perspective chronologique permet également de saisir toute l'importance du « chef-d'œuvre »¹⁸. Ce dernier est un élément essentiel en histoire culturelle, car il représente un moment pivot où la culture « instituée » dont parlait Bouchard, pourrait devenir culture « instituant ». Penser à considérer le rôle du chef d'œuvre, c'est plus largement rappeler qu'il importe d'étudier le processus de transmission des modèles à l'ensemble de la société. C'est à ce moment seulement, en considérant, non de manière quantitative, mais bien qualitative, la manière dont les modèles sont réinterprétés, qu'apparaissent différents milieux sociaux.

Ainsi, nous voyons que le débat principal que doit résoudre l'histoire culturelle est celui de l'approche méthodique de son objet, plus que celui de sa légitimité. Si la vision de Chartier semble plus juste et dynamique, celle de Bouchard permet malgré tout de saisir un des enjeux principaux de l'histoire québécoise. Quoiqu'il en soit, tous les textes s'accordent (mais certains s'en approchent plus que d'autres) à vouloir une conception complexe et dynamique de l'histoire culturelle, dont l'objet d'étude est avant tout l'explication du changement culturel, autrement dit à avoir une conception vivante de la culture. Il faut alors trouver l'approche qui adopte le mieux ce dynamisme, pour parvenir à saisir pleinement le « flux » culturel dont parle Georges Duby¹⁹, sans le figer dans des catégories stérilisantes.

¹⁸ *Ibid.*, p. 430.

¹⁹ *Ibid.*, p. 430.

2- Le théâtre québécois

Dans un second temps, nous allons effectuer un bref panorama des études sur l'histoire du théâtre québécois. Nous ne prendrons pas simplement en compte celles qui portent sur le « théâtre engagé », tout comme nous ne retiendrons pas les études purement littéraires ou esthétiques. Il importe, dans notre perspective, de tenir compte des analyses faites sur le théâtre en rapport avec son environnement social, politique et culturel et cela dans une perspective historique. Les ouvrages fondateurs sur l'histoire du théâtre québécois seront mobilisés au cours de notre recherche, à la fois comme sources de première et de seconde main. Dans notre état de la question, on se concentrera tout d'abord sur les études qui s'attachent à analyser la portée identitaire d'un théâtre qui se présente sous l'étiquette de « théâtre québécois », avant de finir en soulevant les questions épistémologiques de l'histoire ce théâtre.

On peut partir de l'article de Lucie Robert sur le théâtre engagé dans *The Oxford Companion to Canadian Theatre*²⁰, qu'elle définit comme genre purement québécois ou canadien-français. Elle propose ainsi une périodisation qui fait ressortir la période de 1958 à 1976 (arrivée du Parti québécois au pouvoir et crise économique) comme particulièrement féconde. On y voit entre autres que les thèmes du théâtre engagé de cette période sont surtout nationalistes, identitaires et anti-bourgeois. Ce qui ressort essentiellement de l'article, c'est le fait de faire de l'engagement une caractéristique du théâtre québécois, par rapport au théâtre canadien.

Un tel lien entre le théâtre québécois et la politique est plus profondément exploré par Elaine Nardocchio dans *Theatre and Politics in Modern Québec*²¹. Il apparaît légitime de parler du théâtre parce que, selon auteur, il a un impact important sur les jeunes étudiants qui y voient une expression de leurs espoirs et de leurs peurs. Elle pose un lien entre crises politiques et nationales d'une part, et création artistique féconde d'autre part. Car l'art, non seulement reflète les luttes

²⁰ Lucie Robert, « Théâtre engagé ». Benson, Eugene et L.W. Conolly, dir. *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, Oxford, New York, Oxford University Press, 1989, p. 538-539.

²¹ Elaine F. Nardocchio, *Theatre and Politics in Modern Québec*, Edmonton, Alberta, the University of Alberta Press, 1986. 157 pages.

politiques et socioculturelles, mais il en fait partie intégrante. L'identité nationale québécoise dépend en large partie de son identité culturelle. L'auteur met surtout l'accent sur le contexte sociopolitique dans le lequel le théâtre québécois a évolué, et sur le contenu idéologique et thématique de ce théâtre.

Cependant, l'auteur ne problématise pas la notion de « modernité ». Le « Québec moderne » du titre est plus de l'ordre du présupposé qu'autre chose. Le problème de cet ouvrage est qu'il veut mettre l'accent sur les interrelations entre le monde du théâtre et le théâtre du monde (du Québec entendons-nous), sauf que l'auteur prend un peu à la légère (à sa décharge l'ouvrage est de 1986) la validité du contexte historique (ce dernier correspond surtout au sens commun), abordé en quelque sorte, de manière dramatisée, et qu'elle manque de questionner l'épithète « moderne » qu'elle accole au Québec. L'avènement de la modernité correspond-il au passage du contrôle de l'Église à celui de l'État sur le théâtre ? Pourquoi alors faire commencer la modernité après la Révolution tranquille (comme le suppose le nom des chapitres), au moment où le théâtre se replie sur des recherches formelles dégagées des considérations politiques ? Encore une fois, le but du livre semble être de dégager un théâtre purement québécois, essentiellement engagé (son âge d'or rejoint en gros celui de Lucie Robert, même si les années 1960 sont plus mises en relief ici). Le dernier paragraphe de la conclusion invite au débat (parce que finalement le livre fait plus ressortir l'influence de la politique sur le théâtre que la réciproque) : est-ce que ces pièces québécoises modernes ont eu un impact sur les institutions et sur le devenir de la nation ? Mais une telle réponse semble difficile à saisir... Quoiqu'il en soit, il est certain, nous dit l'auteur, qu'elles participent *de* et à la formation d'une nouvelle identité et du débat politique, aidant nécessairement à donner une forme au futur Québec.

C'est, au-delà de la question de l'engagement, l'enjeu identitaire du théâtre québécois qui motive l'étude originale d'Annie Brisset, à travers la perspective de l'étude de la traduction au théâtre. Dans *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*²², publié en 1990, elle cherche à comprendre une

²² Brisset, Annie. *A Sociocritique of Translation : Theatre and Alterity in Quebec, 1968-1988*, Rosalind Gill et Roger Gannon, trad. Toronto, University of Toronto Press, 1996 (1990). 238 pages.

société et une culture en pleine quête d'identité, à un moment donné (années 1960, 1970) grâce à l'étude des traductions. Le théâtre, parce qu'il est le genre le plus traduit au Québec et qu'il est en prise directe sur l'imaginaire de la société, sur son système idéologique, en tant qu'art qui s'adresse à la collectivité, lui apparaît le meilleur moyen pour arriver à ses fins. Par l'acte de traduction des pièces étrangères, le discours théâtral prend une tonalité spécifiquement québécoise. Il répond à un désir d'identité, qui se pose en s'opposant à la figure de l'Autre (l'anglophone dans un premier temps). Mais la véritable « révolution » apparaît au moment où ce n'est plus seulement la langue étrangère qui est traduite, mais la langue française même qui est « québécoisée » (le Français métropolitain étant lui aussi vu comme un Autre). Cela signifie que c'est le fond idéologique qui est modifié en profondeur, pour adopter « l'imaginaire » de « l'homo quebecensis », à savoir un sentiment de colonisation, d'aliénation, d'exploitation et de marginalisation tourné vers un pôle positif : l'indépendance. Le discours théâtral s'inscrit dans, et participe du discours sur l'identité qui caractérise les années 1960 et 1970. Ainsi, l'analyse d'Annie Brisset laisse penser qu'il y a bien une Révolution (« copernicienne » nous dit l'auteur) au Québec, qui se manifeste à travers le théâtre; et cette Révolution peut même être datée : 1968. Cela correspond, dans le domaine politique, à l'arrivée du Parti québécois sur la scène politique, et sur la scène théâtrale, à celle des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (soit l'avènement du joual dans la littérature). Le théâtre se fait donc caisse de résonance (comme le montrait Elaine Nardocchio). Annie Brisset suit le fil de l'histoire de l'émancipation du Québec. A force d'études statistiques et d'analyses comparatives autour de la *langue* (dans toute sa dimension symbolique), on voit clairement l'évolution d'une dramaturgie qui s'est créé un Autre (pour s'identifier en opposition à lui), pour mieux le faire disparaître, en le « naturalisant ». L'auteur conclut que ce désir de reconnaissance, qui dans un premier temps s'est créé une sorte d'autarcie culturelle, a été accompli; ce qui permet dans les années 1990 de revenir au répertoire international (sans le retravailler) et même d'exporter un théâtre proprement québécois (qui est désormais perçu, comme tout théâtre national, comme une manière particulière de parler de l'humanité toute entière). Cependant, la perspective choisie par l'auteur prend essentiellement en compte l'idéologie nationaliste que sous-entend le discours théâtral et sociétal. Or, ne peut-on penser que l'identité québécoise s'est aussi formée à travers l'engagement

social qui, parce qu'il suivait la mouvance occidentale et parce qu'il permettait la recherche de nouvelles formes d'expression, a permis au Québec de se doter d'une théâtralité moderne, érigée ensuite en repère identitaire ?

C'est en tout cas toujours cette même volonté de dégager un théâtre québécois qui motive Janusz Przychodzen, en 2001, dans *Vie et mort du théâtre au Québec : introduction à une théâtritude*²³, à prendre une perspective sociologique pour définir une « théâtritude » québécoise. Le but de cette étude est de définir le théâtre québécois dans sa spécificité. L'ouvrage ne traite pas tant de la forme d'engagement directe et volontairement politique du théâtre, qu'il explore les dessous idéologiques qui englueraient le théâtre québécois dans sa société. La « théâtritude » québécoise est la manière québécoise de jouer et de mettre en scène toute pièce, même étrangère, et elle est marquée essentiellement par sa propension à se dévoiler comme non-théâtre, à montrer que le théâtre n'est qu'illusion, signalant ainsi au public qu'il est dans la réalité (révélée en négatif). S'il en est ainsi, c'est que le théâtre, à l'image de la société québécoise, est un théâtre du manque (manque de moyens essentiellement) et de la marginalité.

La question de la marginalité a été abordée par Yves Jubinville dans son article « Appel d'air, regards obliques sur l'institution théâtrale au Québec » (*Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*)²⁴. La marginalité renvoie à une conception du social comme rapports de forces (système puisant dans son propre pouvoir de négation la substance d'un équilibre nouveau), qui refuse l'idéalisme du concept démocratique de culture. Dans les années 1970, le théâtre québécois aurait adopté la marginalité comme norme imaginaire et se serait ainsi donné les moyens de récupérer les forces dissidentes qui menaçaient l'unité du système. Le théâtre aurait été comme une soupape de sûreté. Le mythe de la marginalité fait que le principe contestataire semble être à la base du théâtre québécois. Mais Jubinville remarque qu'aujourd'hui l'acceptation de la marginalité s'est confondue avec indifférence ou insignifiance. Le théâtre

²³ Janusz Przychodzen, *Vie et mort du théâtre au Québec : introduction à une théâtritude*, Paris, L'Harmattan, 2001. 431 pages.

²⁴ Yves Jubinville, « Appel d'air, regards obliques sur l'institution théâtrale au Québec », dans Hélène Beauchamp, et Gilbert David, dir. *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*. Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 325-340.

québécois serait donc né de la volonté, dans les années 1960, de marginaliser le Québec, c'est à dire de rompre culturellement et politiquement avec l'ensemble canadien. On peut toutefois noter un nouveau paradoxe, car s'il y a eu une volonté de se marginaliser c'était aussi pour paraître normal, c'est à dire aussi marginal, singulier que les autres arts modernes dans chaque société moderne. On voit que les débats sur le théâtre rejoignent de manière nécessaire ceux sur la question identitaire québécoise, puisqu'ils tournent tous autour des questions de la marginalité et de la singularité.

Ce dernier article a été publié en 2003 dans les actes du colloque *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, qui entendait rassembler les études théâtrales pour saisir cette activité dans toute sa complexité. Ce colloque est né de la volonté de remédier à la fragilité et à la précarité des études théâtrales constatée par Gilbert David dans le *Traité de la culture*. Dans son texte²⁵, Gilbert David montrait que les études théâtrales ont jusque là exploré de nombreux aspects de la pratique théâtrale sans les mettre en rapport entre eux. C'est comme si l'on avait effleuré la complexité de cet art, sans la creuser. C'est pourtant ce qu'il est nécessaire de faire. Il est intéressant de noter que le colloque en question se clôt sur une partie historiographique, cherchant justement par là à resituer les études théâtrales dans notre champ de départ qu'est l'histoire.

Jean Marc Larrue²⁶ y fait d'ailleurs le lien entre crise de l'histoire générale et crise de l'histoire du théâtre, pourtant féconde ces vingt-cinq dernières années (en 1975, même si elle se sentait attaquée, l'histoire se croyait encore légitime, globalisante, unificatrice...). Mais la crise de l'histoire du théâtre ne serait devenue consciente que plus tard, parce que la discipline était assez isolée et puis parce que, comme l'histoire était vue comme interdisciplinaire, généreuse dans son éclatement, chaque domaine particulier allait y puiser sans souci, jusqu'à

²⁵ Gilbert David, « Synthèse à l'horizon? Bilan critique des travaux en études théâtrales : les pratiques dramaturgiques et scéniques du Québec. », dans Denise Lemieux, dir. *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Les Editions de l'IQRC, 2002, p. 757-768.

²⁶ Jean-Marc Larrue, « La crise de l'histoire du théâtre au Québec (1976-2001) », dans Beauchamp, Hélène et Gilbert David, dir. *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*. Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 343-358.

l'éclatement de l'histoire auquel aurait participé l'histoire du théâtre elle-même. Du coup, tout est remis en cause en histoire et c'est alors que même l'histoire du théâtre ressent ce doute pathologique (plus aucun fait n'étant définitivement établi). Le document n'est plus un reflet du passé mais un matériau à traiter, à découper... Pour Jean-Marc Larrue, une telle crise semble plus handicapante que féconde, car on manquerait de paradigme stable pour lire l'histoire du théâtre dans une dynamique globale, qui pourrait seule lui donner un rôle historique (et non pas simplement en faire une histoire isolée).

En concluant ce même colloque, Chantal Hébert²⁷ va à l'encontre de Jean-Marc Larrue. En effet, le colloque a bien montré, selon elle, que la recherche a évolué, en s'affranchissant de la simple critique littéraire et n'est pas restée embourbée dans la crise. La diversité des approches tient de la complexité de l'art théâtral (objet de recherche polymorphe, éphémère, polysémique...). En vérité, Chantal Hébert revient sur les propos de Jean-Marc Larrue en affirmant que la crise ne venait pas simplement de l'histoire mais de partout : crise du personnage dans le théâtre moderne, de la représentation, des langages, des valeurs... crise de l'acte de connaissance en fait. Le temps de la certitude est révolu; il faut accepter l'incertain et composer avec lui... L'historien doit relever le défi de la pensée complexe (élaborer des modèles d'intelligibilité du théâtre, et non conserver une vision classique de l'histoire).

Chantal Hébert conclut en outre sur l'avenir problématique de la recherche sur le théâtre, à cause notamment du danger de manque de communication entre les divers champs de recherche. C'est, entre autres, pour éviter un tel écueil que notre propre recherche se situera au carrefour des disciplines, en l'occurrence de l'histoire culturelle et de l'histoire du théâtre. C'est du moins ce que nous proposons.

²⁷ Chantal Hébert, « Quand les connaissances historiographiques relancent la recherche théâtrale », dans Beauchamp, Hélène et Gilbert David, dir. *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*. Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 401-410.

B) Problématique et hypothèses

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, notre recherche vise à saisir la manière dont le théâtre engagé de la fin des années 1960 et du début des années 1970, situé au cœur même de ce que certains nomment la Révolution tranquille « au sens large »²⁸, participe *de* et *au* processus de construction d'une représentation identitaire de la collectivité québécoise. Il s'agit d'essayer de comprendre ce processus en combinant l'étude du théâtre lui-même et celle du discours critique qui se forme autour de lui. Plus précisément, on se demandera de quelle manière cette représentation collective se constitue à partir de l'idée de « modernité ».

Nous pensons donc observer que le théâtre engagé, ainsi que le discours critique qu'il a suscité, a effectivement participé à faire de ces années de contestation le moment de la genèse d'une autoreprésentation de la société québécoise comme étant « moderne ». Cette mentalité « moderne » ne se serait ainsi manifestée, non pas tant de manière explicite à travers les thèmes contestataires (la contestation, précisons-le, est une idée de base de la modernité), mais à travers la structure, la forme même de ce théâtre et des troupes qui le font. Et nous pensons observer qu'à travers l'éclatement progressif du théâtre engagé, à travers les différences et les oppositions entre ses diverses formes, un socle commun a permis au discours critique (aussi bien celui des quotidiens que des ouvrages spécialisés) de mettre en récit le nouveau théâtre, en lui bâtissant un destin mythique, le constituant ainsi en repère identitaire pour la collectivité québécoise. Mais en même temps, le discours critique s'emploie à remettre en question la modernité même de ce théâtre engagé, manifestant par là un besoin, proprement moderne, de renouvellement perpétuel.

L'autre objectif de la recherche sera alors de dégager, à partir de l'exemple de l'étude du théâtre engagé, le paradoxe central d'une identité qui cherche à se fonder à partir de l'affichage de sa modernité. En effet, le propre de cette dernière durant ces années est de s'afficher tout en se niant elle-même. Le théâtre

²⁸ Paul-André Linteau, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain*, Tome II : *Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989, p. 421.

québécois, parce qu'il s'engage, d'une part, en affirmant sa modernité esthétique et politique mais que, d'autre part, lui-même et le discours critique qu'il suscite ne cessent de la remettre en question, est un révélateur de ce phénomène contradictoire. Comment, à partir de là, constituer une assise, un repère identitaire stable ?

C) Concepts et périodisation

1- La modernité

Mais qu'est-ce que cette modernité dont nous parlons ? Partons, au préalable, de la définition de la modernité proposée par l'ouvrage de référence qu'est l'encyclopédie *Universalis*, et qui est donnée par Jean Baudrillard²⁹. Celle-ci n'est pas un concept historique ou sociologique pour lui, mais un mode de civilisation proprement occidental, qui se définit en opposition au mode de la tradition. Mais la notion est essentiellement confuse, partagée entre mythe et réalité, et elle se divise en différents domaines. De plus, une de ses principales caractéristiques est qu'elle est à la fois changement (contre le tradition) et stabilité (la Modernité comme système de valeurs), car elle finit par faire de la crise une valeur et par proposer une nouvelle morale.

La modernité se répartit en différents domaines auxquels sont sous-jacentes trois caractéristiques définies simplement par Jocelyn Létourneau³⁰ : la primauté de la raison sur toute autre forme de rapport au monde, la perception de l'individu conscient de son identité singulière et de son autonomie comme sujet de l'histoire, l'idée de progrès comme principe de l'évolution du monde. Il semble acquis, dans la mémoire collective, mais l'ouvrage de Paul-André Linteau³¹ nous invite à

²⁹ Jean Baudrillard, « Modernité ». *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002, vol. 15, p. 317-319.

³⁰ Jocelyn Létourneau, « Penseurs, passeurs de la modernité dans le Québec des années cinquante et soixante », dans Ginette Michaud et Elisabeth Nardout-Lafarge, dir. *Constructions de la modernité au Québec : actes du colloque tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt Editeur, 2004, p. 54.

³¹ Linteau, et al., *Histoire du Québec...*

penser cela également, que c'est au moment des années 1960 et de ce qu'on a appelé la « Révolution tranquille », que les diverses formes de modernités finissent par coïncider. En effet, le Québec se réforme politiquement de manière intense entre 1960 et 1966, donnant naissance à un État « moderne », en même temps qu'il se dirige vers une culture en « ébullition » (à la fois massive et libérée des contraintes normatives). Celle-ci est elle aussi une preuve de modernité puisqu'elle est permise par la libération du sujet dont parle Yvan Lamonde³². Ce dernier, en retraçant l'avènement progressif de la modernité culturelle au Québec, s'arrête en 1950, en concluant que toutes les brèches introduites par la modernité (libération du sujet-thème de l'œuvre, du sujet-auteur, exhibition de la coulisse de l'œuvre, etc.) deviendront véritable gouffre dans les années 1960. La modernité ne serait donc pas arrivée d'un coup au Québec, mais elle se serait manifestée dans son accomplissement au moment de cette période de réformes que fut la Révolution tranquille.

Or la validité historique de la Révolution tranquille comme moment de passage à une société moderne est désormais remise en question. Jocelyn Létourneau³³ est celui qui a révisé le mythe de la Révolution tranquille avec le plus de pertinence. On ne saurait cependant nier, vu l'impact qu'elle a sur la mémoire collective encore aujourd'hui, que la Révolution tranquille ne fut pas dans la pure continuité d'un processus de modernisation linéaire. Si elle n'est que « réorientation »³⁴ et non révolution, celle-ci a été érigée en mythe moderne, et a pour fonction de donner une nouvelle assise à l'identité québécoise qui s'y est affirmée pleinement comme moderne et souveraine. Elle serait le moment où le Québec devient conscient de sa modernité et, à ce titre, elle est perçue (encore aujourd'hui) comme avènement de la modernité. Elle est un mythe de la (re)naissance d'un peuple. Peut-être est-il alors plus judicieux, non pas de chercher à déceler des critères objectifs qui justifient l'emploi de la notion de modernité, mais plutôt de voir de quelle manière ce concept a joué un rôle historique, en tant que représentation

³² Yvan Lamonde, « La modernité au Québec : pour une histoire des brèches (1895-1950) » dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, dir. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, 1986, p. 299-311.

³³ Jocelyn Létourneau, « La Révolution tranquille, catégorie identitaire du Québec contemporain », dans Alain G. Gagnon et Michel Sarra-Bournet, *Duplessis, entre la Grande Noirceur et la société libérale*, Québec Amérique, 1997, p. 95-118.

³⁴ Létourneau, *Le Québec, les Québécois*..., p. 82.

justement.

Les années 1960 et 1970 correspondent donc à la genèse ou plutôt à la consolidation de ce mythe de la « modernité », mythe qui a agi en profondeur sur les représentations des Québécois et qui a guidé le devenir de leur collectivité depuis. On pense donc, avec Jocelyn Létourneau, que

l'histoire de la modernité québécoise, c'est un discours historique de mise en scène du Sujet collectif québécois entreprenant de se libérer de ses contraintes extérieures et de ses aliénations intérieures, pour enfin advenir au titre de ce qu'il pouvait prétendre devenir : un ÊTRE souverain, décolonisé et maître chez lui³⁵.

C'est peut-être Simon Gunn³⁶ qui a su le mieux clarifier la notion de modernité. Selon lui, cette dernière se déploie en deux pôles, subjectif et objectif. Elle se réfère ainsi en premier lieu aux formations sociales et culturelles modernes, mais elle est aussi l'appareil conceptuel à travers lequel la connaissance de ces formations s'accomplit : « This means that it is simultaneously an epistemological and an historical category »³⁷. Elle est à la fois une catégorie épistémologique et historique. Toutefois, au sein même de la dimension épistémologique, une tradition de pensée, à l'instar de Max Weber, en fait un mode de connaissance, tandis qu'une autre, représentée par Charles Baudelaire, en fait une expérience existentielle, liée à l'impact de la modernité technique et de l'urbanisation³⁸. Cette dernière est alors avant tout définie par un rapport au temps et à la création. Entre volonté de rupture avec la tradition, « passion du présent »³⁹ et foi dans le progrès, au point d'être tentée d'instaurer une nouvelle « tradition moderne », elle est avant tout marquée par le « paradoxe », comme l'explique Antoine Compagnon. C'est cette modernité comme expérience existentielle que nous pourrions nous employer à déceler au sein des productions culturelles du théâtre engagé québécois et du discours qui les accompagne.

³⁵ Létourneau, « Penseurs, passeurs... », p. 57.

³⁶ Simon Gunn, *History and cultural theory*, Harlow, Pearson Longman, 2006, 235 pages.

³⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁸ *Ibid.*, p. 112.

³⁹ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 48.

Nous montrerons que cette modernité a commencé à véritablement se manifester à la charnière des années 1960 et 1970, au moment où la modernité même de la Révolution tranquille est contestée pour être devenue une tradition. Mais paradoxalement, un discours identitaire s'est constitué à partir de cette manifestation de la modernité, l'inscrivant ainsi dans le récit collectif d'une longue période de redéfinition des représentations des Québécois, allant de 1960 à la fin des années 1970.

2- La seconde révolution tranquille

Ce que l'étude de la modernité à partir du théâtre engagé québécois fait ressortir, c'est le caractère un peu imprécis de la notion de « Révolution tranquille ». En effet, dans le discours historiographique, comme dans la mémoire collective, celle-ci n'est pas très clairement définie. Ainsi, Linteau et Durocher⁴⁰ rappellent qu'au « sens strict », elle représente « la période des réformes politiques, institutionnelles et sociales réalisées entre 1960 et 1966 par le gouvernement libéral de Jean Lesage ». Mais « au sens large, l'expression est aussi utilisée pour caractériser l'ensemble des décennies 1960 et 1970 ». Or, l'étude du théâtre engagé et du discours sur sa modernité nous pousse à employer plutôt les termes de *première et seconde révolutions tranquilles*, la dernière commençant au début de notre période.

En effet, nous analysons la construction d'un discours identitaire, d'un mythe de la mémoire collective. Or, pour cette mémoire collective, la période allant de 1960 à 1980 est bel et bien celle de la « Révolution tranquille », du chamboulement des valeurs, de la contestation. Mais nous ne pouvons parler de celle-ci comme d'un bloc puisque à partir de 1965, la contestation ne se fait plus envers la « Grande Noirceur », mais envers la première « Révolution tranquille » elle-même. Cette dernière a affiché la modernité en slogan, mais la véritable perception moderne revendiquée à partir de 1965 environ et révélée par l'esthétique théâtrale ne semblait pas assumée lors de la première « révolution ». Il

⁴⁰ Linteau et al., *Histoire du Québec*..., p. 421.

ne s'agit plus alors de combattre la tradition pour en ériger une nouvelle, mais bien d'être authentiquement moderne, au point que la fin de notre période voit la contestation des perceptions construites au cours même de la seconde « révolution », avant qu'elles ne s'établissent.

Pour autant, nous ne voulons pas non plus parler d'un « après Révolution tranquille », comme le fait Micheline Cambron dans *Une société, un récit*⁴¹, pour la période allant de 1965 à 1976, car nous nous basons sur le récit collectif, commencé dès ces années de modernité. Si à l'époque, le discours populaire de la seconde « révolution tranquille » dénonce le « récit hégémonique » (pour reprendre l'expression de Micheline Cambron) de la première, il ne s'en situe pas moins lui-même à l'intérieur. Ce n'est en effet pas la modernité en soi que l'on conteste, mais le défaut de modernité, la tendance à l'immobilisme. C'est pour cette raison que les deux révolutions constituent à elles deux le récit identitaire de *la Révolution tranquille*.

3- L'engagement

La question qui se pose ici est : pourquoi utiliser le théâtre engagé pour essayer de mieux comprendre le processus d'affirmation de la modernité québécoise ? Tout d'abord, nous l'avons dit, cet engagement contestataire constitue une donnée essentielle de cette période où une certaine jeunesse, en force numérique et ayant accès à l'université, prend la parole. Mais plus précisément, l'idée d'engagement amène elle-même celle de modernité. Dans les deux cas, il s'agit d'instaurer une rupture, de rompre avec un *statu quo*. Dans les deux cas, il s'agit encore d'affirmer l'autonomie d'un sujet qui prend la responsabilité d'assumer son choix.

Mais la question de l'engagement n'est pas seulement cela. Comme nous l'avons vu, notre recherche vise à comprendre de quelle manière le théâtre engagé des années 1960/1970 a participé *de* et à l'élaboration d'un discours identitaire de

⁴¹ Micheline Cambron, *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989. 201 pages.

la « modernité » au Québec. On peut se demander si le théâtre engagé est un outil pertinent pour faire de l'histoire. Pourquoi nous semble-t-il possible, en premier lieu, que l'art dramatique puisse avoir un rôle d'acteur historique, même en cette seconde moitié de vingtième siècle où les médias de masse apparaissent hégémoniques ?

La réponse est simple. Tout d'abord, comme le dit justement Benoît Denis dans *Littérature et engagement*, l'art collectif et essentiellement politique qu'est le théâtre est « un lieu majeur de sociabilité [...] dans lequel les sociétés se réfléchissent, fabriquent des représentations d'elles-mêmes et mettent en scène les valeurs qui les gouvernent ou les conflits qui les traversent »⁴². Or, si l'on accepte la définition de l'histoire culturelle donnée par Pascal Ory, comme « ensemble des représentations collectives propres à une société »⁴³, il semble que le théâtre soit un outil privilégié de compréhension de ces représentations, puisqu'elles s'y exposent ouvertement.

Mais l'engagement fait problème. Le premier constat qui vient à l'esprit est qu'il comporte divers degrés. En effet, il est de manière générale « une pratique littéraire associée étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique »⁴⁴. On peut aussi qualifier d'engagée toute œuvre qui propose une vision du monde, donnant par là « forme et sens au réel »⁴⁵. Toute représentation (c'est-à-dire toute imagination et interprétation de la réalité extérieure) est donc engagée dans le réel, si bien que l'on pourrait presque penser qu'il n'y a pas de réalité en dehors de la représentation qu'on en a. Cependant, il semble plus pertinent à Benoît Denis de restreindre le sens de l'engagement à sa pratique contemporaine, héritière de la pensée de Jean-Paul Sartre. Il faut ainsi penser l'engagement au sens où l'écrivain met sa personne « en gage »⁴⁶ en assumant une direction, un choix, pour élire consciemment sa situation avant que la situation ne le choisisse. Cet engagement de l'après-guerre est donc essentiellement de gauche, empruntant les grilles de lecture marxistes, et

⁴² Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000, p. 79.

⁴³ Ory, *L'histoire culturelle*, p. 8.

⁴⁴ Denis, *Littérature....*, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

considérant ainsi les masses, non pas comme ensemble passif, mais comme force agissante dans l'histoire. Elle naît du postulat que l'art ne doit pas se réduire à sa dimension esthétique, mais qu'il doit être porté par un projet éthique.

À partir de là, un certain nombre de paradoxes apparaissent, faisant du théâtre engagé un objet d'études à manier avec précautions, car ces contradictions peuvent peut-être miner l'efficacité de l'action de cet art : en effet, un premier paradoxe concerne les rapports avec l'État. S'il entend dénoncer le pouvoir en place, le théâtre n'a pas moins besoin de ce dernier pour survivre. Comment ne pas se compromettre et rester crédible dans ce cas ? L'autre paradoxe renvoie au rapport avec les publics : « écrire pour » (comme l'implique l'engagement) n'est-ce pas écrire « à la place de »⁴⁷ ? L'artiste engagé est-il pédagogue ou tribun ? De plus, son véritable public n'est pas toujours celui qu'il visait en créant son œuvre. Le sens de cette dernière se voit alors déformé malgré elle. En outre, il y a souvent une distance infranchissable entre la « situation » de l'artiste et celle de la classe sociale qu'il décrit ou à qui il tente de s'adresser. C'est pourquoi le texte de théâtre (ou la représentation théâtrale) ne sera pas utilisé comme support documentaire témoignant d'une réalité, mais comme document en soi. On ne cherchera pas tant à voir *ce* qu'il montre, en tant que signe référent à la réalité, mais *comment* il le montre, et ce que cela nous dit sur la manière dont les Québécois entendent se représenter leur modernité.

On observe d'ailleurs qu'un des débats centraux abordé par la critique théâtrale de ces années-là est celui de la nécessité de mieux définir le rapport entre l'esthétique et l'idéologique pour saisir la limite entre ce qui est du théâtre et ce qui n'est que de la propagande militante. Car il y a théâtre engagé et théâtre engagé. Il y a celui qui dénonce, qui remet en question, et celui qui, en plus de cela, incite à l'action. À partir des années 1970, avec l'influence croissante de Brecht ou de Piscator, la création collective manifeste un engagement politique et social évident, traitant de sujets d'actualité, faisant un théâtre au caractère assez simple pour que le message soit univoque. C'est le cas du Théâtre Euh ! ou de celui des Cuisines. Le théâtre n'est alors perçu que comme un moyen, le contenu

⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

l'emportant sur la forme. L'évolution typique va donc du théâtre engagé au militantisme pur, en passant par le théâtre d'agit-prop (de propagande, de combat). Le Grand Cirque Ordinaire, lui, demeure plus attaché à l'aspect esthétique d'un théâtre qui se veut jeu avant toute chose. Au contraire, le théâtre d'auteur lui, est plus équivoque. Il s'arrête généralement à la dénonciation, à la démystification. Le théâtre d'un Tremblay ou d'un Gurik peut néanmoins être lui aussi considéré comme pleinement engagé par le fait même qu'il apparaît dans le contexte précis où il naît. Nous verrons ainsi que créer de telles pièces, au tournant des années 1960 et 1970, constitue un acte politique en soi.

Finalement, le théâtre engagé québécois de ces années apparaît comme un art pluriel et qui se cherche encore.

D) Sources et méthodologie

Avant toute chose, il nous faut évoquer un problème central à toute étude du théâtre. C'est que, même écrit, ce dernier représente un gros obstacle pour la recherche, car il est un art essentiellement polymorphe et éphémère, un art de la « performance » qui, comme l'idée de modernité après tout, se vit plus qu'il ne se décrit.

Pour aborder notre question, nous sommes partis d'une illustration qui, à l'époque, se propose comme une clarification de la situation du théâtre québécois. Celle-ci, accompagnant l'article « Les mystères du théâtre », est tirée de la revue *Jeu* n°2 du printemps 1976⁴⁸. Même si cette illustration n'a rien de scientifique, nous croyons qu'elle constitue un instantané, une représentation du monde du théâtre à ce moment-là qui est intéressante en elle-même. Sa caractéristique principale est qu'elle témoigne de l'éclatement de la sphère théâtrale à cette époque. En effet, elle propose une division schématique des troupes en trois grands ensembles, entre élues au paradis, admises au purgatoire et rejetées en Enfer ou

⁴⁸ *Cahiers de théâtre Jeu* n°2, printemps 1976, p. 11. Voir annexe p. iv.

dans les Limbes, qui stigmatise avant tout la situation financière des troupes créée par le système des subventions. Si nous reprendrons son analyse détaillée dans le troisième chapitre de ce mémoire, il suffit pour le moment d'indiquer qu'elle nous a permis de procéder à un échantillonnage de troupes et d'auteurs représentatif de ce monde divisé, en puisant dans chaque catégorie. Nous avons ainsi pu constituer un corpus de la sorte : pour la catégorie des « élus », le cycle des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay a été retenu, ainsi que l'œuvre moins connue, mais assez originale de Robert Gurik. Dans le premier cas, nous avons lu de manière plus détaillée *Les Belles-sœurs*⁴⁹ ; *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*⁵⁰ ; *La Duchesse de Langeais* ; *Hosanna*⁵¹ et *Sainte Carmen de la Main*⁵². Dans le second, nous sommes attachés au *Pendu*⁵³, à *Hamlet, prince du Québec*⁵⁴, à *À cœur ouvert*⁵⁵ et au *Procès de Jean-Baptiste M.*⁵⁶

Pour le groupe du purgatoire, nous nous intéresserons essentiellement au Grand Cirque Ordinaire (dont la pièce *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc !* a été publiée récemment⁵⁷). Mais nous voulons également étudier des troupes beaucoup moins abordées par la recherche jusqu'ici. Ce sont celles des Enfers, car nous pensons que, même si ces troupes de création collective ne laissent pas de traces concrètes, écrites, de textes qui demeurent, même si elles font un théâtre éphémère difficile à reconstituer et à saisir, on constate tout de même qu'elles constituent la véritable originalité de notre période puisqu'elles y sont extrêmement actives. On choisira parmi ces dernières le Théâtre Euh ! de tendance marxiste, ainsi que le Théâtre des Cuisines, qui fait intervenir une autre composante idéologique de la représentation de la modernité : le féminisme. Pour le premier, certains canevas sont reproduits dans le livre de Gérald Sigouin sur le Théâtre Euh !⁵⁸ Pour le Théâtre des Cuisines, nous avons pu lire la pièce *Nous aurons les enfants que nous*

⁴⁹ Michel Tremblay, *Les Belles-sœurs*, Montréal, Léméac, 1972. 151 pages.

⁵⁰ Michel Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Léméac, 1971. 95 pages.

⁵¹ Michel Tremblay, *La duchesse de Langeais* suivi de *Hosanna*, Montréal, Léméac, 1984. 101 pages.

⁵² Michel Tremblay, *Sainte-Carmen de la Main*, Montréal, Léméac, 1989. 93 pages.

⁵³ Robert Gurik, *Le pendu*, Montréal, Léméac, 1970. 109 pages.

⁵⁴ Robert Gurik, *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Léméac, 1977. 127 pages.

⁵⁵ Robert Gurik, *À cœur ouvert*, Montréal, Léméac, 1969. 82 pages.

⁵⁶ Robert Gurik, *Le procès de Jean-Baptiste M.*, Montréal, Léméac, 1972. 93 pages.

⁵⁷ Le Grand Cirque Ordinaire, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* (reconstitution du spectacle par Guy Thauvette), Montréal, Les Herbes Rouges, 1991. 271 pages.

⁵⁸ Gérald Sigouin, *Théâtre en lutte : le Théâtre EUH !*, Montréal, VLB éditeur, 1982. 305 pages.

*voulons*⁵⁹. Mais devant la carence de traces écrites, nous avons dû contourner le problème en allant chercher des indices du côté des écrits non théâtraux de ces troupes, tels que des manifestes ou des articles théoriques. Sinon, le témoignage laissé par les critiques et chroniqueurs de journaux a pu constituer une source importante.

Il nous a fallu, on le comprend, procéder à une sorte de distorsion méthodologique à plusieurs égards pour aborder notre recherche. En effet, on ne peut comprendre de la même façon la manière dont on se représentait la modernité à partir d'une troupe de création collective qu'à partir d'un texte. Dans le premier cas, c'est plutôt du côté de l'organisation des troupes et de leurs choix esthétiques (tel que le refus de l'auteur) que nous pourrions tirer des conclusions, tandis que dans le deuxième, la structure de la pièce et le style nous y aideront. C'est également du côté des perceptions du rapport avec le public que nous pourrions travailler. Les fonds d'archives du CRILCQ et de l'UQÁM nous ont aussi permis de découvrir des programmes, des rapports, des actes d'incorporation, etc. qui donnent des informations, notamment à propos des deux organismes que sont l'Association canadienne du Théâtre Amateur fondée en 1958 (devenue Association québécoise du Jeune Théâtre en 1972), et le Centre d'essai des auteurs dramatiques, créé en 1965, sur diverses représentations de l'époque de la situation du Québec et de son théâtre.

Une autre forme d'adaptation méthodologique est rendue nécessaire par l'utilisation des sources critiques. En effet, ces dernières nous serviront à la fois de bases documentaires pour décrire un théâtre qui ne s'est pas laissé enregistrer (les bobines du CRILCQ n'ayant pu être consultées pour des raisons matérielles), mais elles seront également traitées comme des sources en elles-mêmes, comme objets d'étude pour comprendre le processus de mise en récit de la « modernité » québécoise. Car le théâtre est un phénomène multipolaire et il importe, pour saisir son « rôle », de travailler sur sa réception. Pour ce faire, nous avons élu deux quotidiens montréalais, *Le Devoir* et *La Presse* que nous avons dépouillés de 1965

⁵⁹ Théâtre des Cuisines, *Manifeste du théâtre des Cuisines* suivi de *Nous aurons les enfants que nous voulons*, Montréal, Comité de lutte pour l'avortement et la contraception libres et gratuits, 1975. 42 pages.

à 1978, en focalisant notre attention sur la rubrique théâtrale. Les deux constituent un fonds important de ressources en témoignages critiques. Si *La Presse* est un journal à plus grand tirage que *Le Devoir*, ce dernier « jouit d'une grande influence dans les milieux intellectuels et politiques et possède une réputation de rigueur et de qualité »⁶⁰. C'est d'ailleurs le dépouillement des journaux qui nous a permis de constituer notre chronologie parce qu'il offrait une perspective d'évolution au jour le jour où les changements dans le regard critique devenaient apparents.

Mais s'arrêter à la presse quotidienne eut été incomplet, notamment parce que cette dernière, comme le déplore un promoteur du festival de l'Association du Jeune Théâtre au festival de Sherbrooke en 1975, « ne s'intéresse à peu près pas au jeune théâtre en dehors de cette manifestation »⁶¹. Ce constat est assez vrai, et c'est entre autres pour cette raison que d'autres revues ont pu être utiles, notamment la revue *Jeu*, créée en 1976 et dépouillée elle aussi des numéros 1 à 12.

Au-delà de cette revue, divers ouvrages sur le théâtre québécois datant de l'époque ont également été utilisés à la fois comme études et comme sources. Ils ont eux aussi dû être analysés dans le fond et dans la forme puisque, tout en informant sur l'histoire du théâtre québécois, ils participent à la formation du mythe de la modernité qu'il s'agit de déconstruire.

⁶⁰ Marc Durand, *Histoire du Québec*, Paris, Imago, 2002, p. 19.

⁶¹ *Le Devoir*, 13 mai 1975, p. 14.

Chapitre II

1965-1968 : la « modernité » québécoise gagne le théâtre

Dans le récit chronologique de ce Québec mis en scène, il importe de commencer par... le commencement. Or, nous avons pu observer, en première partie, que cette tautologie précisément posait problème, puisqu'un débat sur les origines d'une dramaturgie authentiquement québécoise divise encore les spécialistes. On comprend alors que le récit de cette dernière ne s'est jamais constitué autrement que sur le modèle organique, avec une naissance, une croissance, et une maturité. Nous adoptons nous-mêmes cette forme de discours pour le révéler en tant que tel, et ainsi montrer que cette forme n'est pas insignifiante. Pourtant, déterminer un acte de naissance précis reste non seulement difficile, mais vain. Néanmoins, l'année 1965 apparaît comme le moment où le théâtre québécois commence véritablement à s'affirmer en se souciant de son authenticité, et où cette affirmation se manifeste à travers une lutte, un engagement généralisé. Avant cela, et même si certains auteurs¹ considèrent qu'un théâtre dont les personnages, les situations mises en scène et la sensibilité sont proprement canadiens-français existait, la conscience du défaut de dramaturgie nationale ne s'est pas encore suffisamment manifestée ou du moins clairement exprimée pour en faire un point de départ.

Nous diviserons notre chapitre en trois parties. Pour commencer, nous analyserons le processus de mise au jour d'un certain projet commun visant l'affirmation d'un théâtre authentiquement québécois. Nous verrons alors que ce projet se déploie autour de deux organismes : l'Association canadienne du Théâtre Amateur (ACTA), créé dès 1958 et permettant au théâtre amateur d'acquérir progressivement une conscience commune, en opposition au théâtre professionnel ; le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD), fondé en 1965 et marquant le début d'un engagement plus intense du théâtre québécois dans la lutte pour sa propre reconnaissance, ce dernier s'assumant comme un théâtre

¹ Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois I*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970. 414 pages.

marginal qui aspire à ne plus l'être. Cela nous mènera, dans un deuxième temps, à comprendre que toutes les conditions sont alors réunies pour permettre le véritable « coup de théâtre » qu'est la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Pour comprendre la « brèche »² que l'œuvre a produite dans les représentations des Québécois, il importera de considérer sa réception, mais aussi la modernité de la pièce en elle-même. Finalement, nous reviendrons sur l'ensemble de la période pour constater que la modernité québécoise se met en scène, dans les discours comme sur les planches, à partir de sa propre contestation. En effet, c'est d'abord tout un vocabulaire qui se radicalise dans le sens de l'exaltation du présent et du mouvement perpétuel. Et comme la modernité devient un véritable système de représentations, le refus de l'immobilisme est aussi vocation démystificatrice, avant de devenir plus franchement politique.

A) La naissance d'un projet commun

Déjà, depuis 1958, avec la fondation de l'ACTA, la sphère du théâtre amateur avait commencé à s'organiser au Québec, mais les objectifs n'étaient pas encore assez clairs. À partir du moment où la première Révolution tranquille commence à perdre de la vitesse, l'affirmation d'une culture authentique québécoise elle, accélère. En 1965, le contexte aboutit à la création du CEAD au sein duquel une dramaturgie qui semble assumer pleinement son enracinement québécois va commencer à se développer.

1- À la fin d'une première « révolution tranquille »

La Révolution tranquille, allant de 1960 à 1966, a trois caractéristiques principales : l'importance du *baby-boom*, la modernisation des structures étatiques et de l'économie, le développement d'une idéologie néo-nationaliste « qui se veut moderne »³. Elle reste dans la mémoire collective, malgré

² Lamonde, « La modernité... », p. 299.

³ Linteau, *et al.*, *L'histoire du Québec...*, p. 422.

ses hésitations, ses tâtonnements, voire ses échecs⁴ comme un moment libérateur pour le Québec parce que la conjonction de ces trois phénomènes permet à la société québécoise de repenser son identité, non plus comme tâchant passivement de « survivre » sur le continent américain, mais bel et bien comme moderne et conquérante, capable d'affirmer son autonomie.

On peut tenter de raconter schématiquement le processus qui définit cette période de « Révolution tranquille ». En 1960, la génération d'après-guerre, celle de ce qu'il est convenu d'appeler les *baby boomers*, numériquement dominante, atteint l'adolescence. En même temps que le nombre de jeunes croît, diverses politiques viennent faciliter l'accès à une éducation qui se démocratise. Si l'on ajoute à cela les effets de la télévision, élément essentiel selon Jocelyn Létourneau⁵, qui permet de connecter les Québécois aux « autres », et de se penser à la fois comme distincts au sein de l'ensemble des nations « normales » (i.e. occidentales et modernes), on comprend alors que l'esprit critique d'une bonne part de la population du Québec se soit développé et que les attentes de cette dernière aient pu changer. L'idée de Révolution tranquille correspond ainsi à la contestation de ce qui la précède, la période duplessiste, où l'État avait cédé des pouvoirs à un clergé dont l'autorité politique est désormais remise en cause. Le sentiment de sortir brutalement de ce que l'on commence à appeler alors la « Grande Noirceur », grâce aux lumières de la raison, devenues apparemment accessibles à tous, permet aux dirigeants et aux intellectuels les soutenant, de vanter un « Québec moderne ».

Si ce dernier peut se mettre en place, c'est grâce à l'essor de l'État-providence. Ce phénomène confère une influence importante à une nouvelle classe bourgeoise, constituée avant tout de fonctionnaires. Tel un cercle vertueux (ou vicieux selon le point de vue), cette dernière consolide son assise en prônant évidemment ce qui la légitime (la modernité qu'elle apporte) et qui semble correspondre aux nouvelles attentes des Québécois. Il s'agit alors surtout de « rattraper » le retard pris jusque là, de mettre à jour « un processus [...] de modernisation qui s'est amorcé après la guerre mais qui, au Québec, a été considérablement freiné par le conservatisme du

⁴ Létourneau, *Le Québec, les Québécois....*, p. 92.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

gouvernement Duplessis »⁶. Ce « retard » dû principalement à l'idéologie de la « survivance » véhiculée pendant des décennies par l'Église catholique et par les gouvernements qui s'appuyaient dessus, peut être « rattrapé », car le Québec se pense enfin capable d'assumer son destin. Le champ lexical de la modernité sature les journaux, les revues, les slogans, les discours politiques ou universitaires. Dans les faits, il est justifié par la réalité de la démocratisation de la société québécoise, par la laïcisation des institutions et de l'éducation, par la rationalisation de la gestion politique et économique. Certaines réformes du gouvernement libéral de Jean Lesage, ainsi que certaines œuvres concrètes sont érigées immédiatement en symboles de cette modernité : la nationalisation de l'électricité en 1962 en constitue sans doute le meilleur exemple.

Tout cela va de pair avec le développement de l'idéologie nationaliste qui soutient ce processus. L'affirmation d'une nation québécoise particulière demeurant dans le Canada se déploie notamment (mais sans volonté indépendantiste) dans la revue à grande influence *Cité Libre*⁷. Fondée en 1950, en réaction directe au nationalisme duplessiste, cette revue, dans laquelle publie Pierre Elliott Trudeau, suit la même trajectoire que celle qu'a choisie le gouvernement Lesage. Elle prône la démocratisation de la société (mais surtout au niveau des classes moyennes), sa laïcisation (mais plus au sens de rationalisation du religieux qu'au sens d'anti-cléricalisme), la « révolution » tranquille (c'est-à-dire les réformes), et une nation québécoise qui s'assume et s'affirme au sein de l'État fédéral canadien. Cependant, dès 1963, une autre revue, qui se situe dans la même mouvance contestataire, apparaît : *Parti Pris*⁸. Si celle-ci utilise paradoxalement le même vocabulaire que *Cité Libre*, elle s'oppose en vérité à elle, car le sens qu'elle donne aux mots qu'elle emploie s'avère plus radical et finit par différer totalement. La grille de lecture change et les jeunes intellectuels de la revue perçoivent désormais le Québec, grâce aux analyses marxistes, comme une nation colonisée, exploitée, qu'il importe de libérer du joug de l'envahisseur anglophone et capitaliste. Les notions de « démocratisation » et de « populaire » renvoient désormais à une classe de la société québécoise qui n'a pas encore

⁶ Linteau et al., *L'histoire du Québec*..., p.422.

⁷ Pierre-Elliott Trudeau, « Un manifeste démocratique », *Cité Libre*, octobre 1958, p.17-21, dans G. Boismenu et al., *Le Québec en textes : 1940-1980*, Montréal, Boréal Express, 1980, p. 152-159

⁸ *Parti Pris*, octobre 1963, p. 2-4.

véritablement pris la parole, celle des ouvriers et du Québec « d'en bas ». Quant à l'idée de « Révolution », elle doit désormais être entendue, pour cette nouvelle gauche, comme brusque et violente si nécessaire. Elle est, pour *Parti Pris*, encore à venir, et devra extraire le Québec du Canada.

Cette nouvelle contestation s'inscrit dans la mouvance idéologique révolutionnaire tranquille qui s'érigeait à l'origine contre le « monolithisme idéologique » du duplessisme⁹. Mais en venant radicaliser les revendications nées de la « Révolution tranquille », elle change petit à petit l'orientation de cette dernière, et le besoin de souveraineté, voire d'indépendance du Québec gagne progressivement les esprits : en 1960 déjà est fondé le Rassemblement pour l'Indépendance Nationale (RIN), encore modéré, alors qu'en 1963 une groupuscule terroriste d'extrême gauche, le Front de Libération du Québec (FLQ) proclame la « révolution sociale »¹⁰.

L'idée que le Québec s'est alors engagé dans un combat s'affirme, notamment au niveau culturel. C'est que l'on commence à prendre conscience du fait que le gouvernement révolutionnaire tranquille ne va pas assez loin dans ses projets, et ne fait que renforcer une situation perçue comme de plus en plus invivable. Dans la deuxième moitié des années 1960 et pendant toute la décennie 1970, la tranche des 18-25 ans est désormais celle qui a véritablement été éduquée pendant les années de « Révolution tranquille » et c'est donc elle qui est en mesure de contester la situation d'alors.

C'est dans ce contexte que naît une dramaturgie *québécoise* qui s'affirme et se revendique comme telle. Elle s'inscrit ainsi dans le sillage du fameux *Refus Global* de Paul-Emile Borduas, manifeste publié en 1948 qui remettait en question les valeurs artistiques traditionnelles et l'immobilisme (au nom de la libération de l'inconscient) et qui reste, dans la mémoire collective, comme le moment où le Québec semble assumer la modernité esthétique. Déjà, au même moment, un théâtre à sensibilité authentiquement « canadienne-française » avait vu le jour, la pièce *Tit Coq* de Gratien Gélinas, jouée en 1948, étant généralement reconnue

⁹ Pierre-Elliott Trudeau, « Un manifeste... », p. 154.

¹⁰ Durand, *Histoire du Québec...*, p. 150.

comme la première qui collait véritablement à une réalité locale. Mais ce n'est pourtant qu'à partir de 1965 que le théâtre québécois commence réellement à s'affirmer.

L'évolution du théâtre au moment de la Révolution tranquille reflète assez bien la trajectoire générale du moment. Jusqu'en 1965, il semble que l'on se contente d'un théâtre qui, s'il colle à une certaine réalité québécoise, n'en fait que sa trame de fond, sans la problématiser en profondeur. On commence alors à avoir le sentiment qu'un théâtre à consonances nationales est difficile à assumer puisque la nation québécoise elle-même n'est pas affirmée. Il faudrait, s'il veut se développer, que le théâtre québécois s'avoue explicitement nationaliste pour exister. Il se trouve alors que ce discours est surtout tenu par les pratiquants du théâtre amateur puisque c'est le répertoire classique étranger qui domine littéralement le théâtre professionnel dans les années 1950 et (encore) en 1960. La volonté de ne pas courir de risques financiers et de s'en tenir à des valeurs sûres explique que le changement ne peut en aucun cas venir de ce dernier.

Quoiqu'il en soit, c'est bel et bien à partir de 1965 qu'a commencé à prendre de l'ampleur le discours sur la nécessité d'une dramaturgie québécoise. Dans sa Chronique « Sur le théâtre »¹¹, Jean Basile « s'émerveille de voir que l'on peut faire 'ça' chez nous » (en parlant de Françoise Loranger et Marcel Dubé), et appelle à une réception adéquate à ces nouvelles créations canadiennes-françaises, de la part de la critique, du public et du gouvernement. Car les années de Révolution tranquille sont aussi celles où la modernité peut se manifester petit à petit parce qu'un champ de déploiement lui est ouvert. Un ministère des Affaires culturelles (MAC) est, à ce titre, créé en 1961 : un dialogue avec l'État devient donc possible pour la sphère théâtrale. Cela correspond à cette tendance proprement moderne, selon Céline Métivier, de naître certes dans la marginalité, mais de refuser la marginalité pour la marginalité¹².

¹¹ *Le Devoir*, 20 février 1965, p. 11.

¹² Si l'artiste moderne cherche à entrer en relation avec le pouvoir public, cet échange demeure complexe car nous verrons qu'il y a une tension constante entre la volonté de la part du théâtre québécois d'être reconnu, de devenir national et officiel et une obsession toute aussi constante de se voir récupéré par le Pouvoir. Lire à ce sujet Yves Bélanger, Robert Comeau et Céline Métivier dir., *La révolution tranquille, 40 ans plus tard : un bilan*, Montréal, VLB éditeur, 2000. p. 246.

C'est précisément dans le but de sortir de la marginalité, mais tout en l'affichant pour commencer puisqu'elle la légitime, que la sphère théâtrale québécoise commence à s'organiser.

2- L'Association canadienne du Théâtre Amateur

C'est le 18 octobre 1958 qu'est fondée l'Association canadienne du Théâtre Amateur (ACTA), d'après l'idée de Guy Beaulne, alors réalisateur pour Radio-Canada, de rassembler tous les gens de théâtre non-professionnels francophones du Québec et du Canada. Avant l'ACTA, le théâtre se faisait principalement par des compagnies professionnelles, qui jouaient du théâtre de répertoire pour un public « cultivé », et qui respectait les conventions de la tradition européenne. Il n'est pas étonnant que cette association n'ait pu recevoir sa charte d'incorporation qu'en 1960, moment où le gouvernement Lesage prend le pouvoir. La création de l'ACTA s'inscrit dans le processus global de démocratisation et de rationalisation évoqué plus haut puisqu'elle est ouverte à tous et dans toutes les régions, et que la participation de l'État sous formes de subventions (par le nouveau Ministère des Affaires culturelles), encore faibles en 1960, oblige à une gestion efficace de la société. L'objectif principal de cette association naissante est donc de réunir et d'unifier la sphère dramatique dans la province à une époque où les gens du métier ne communiquent pas encore entre eux, où les troupes amateurs ne reçoivent aucune subvention, et où encore très peu de formation est offerte pour cet art considéré par beaucoup comme un simple divertissement. Cette époque a été ainsi rétrospectivement perçue comme une « pré-histoire » du théâtre québécois¹³. La charte provinciale de 1960 octroie à l'association la mission de

[réunir] tous les groupes de théâtre amateur de langue française au Canada dans le but de promouvoir, guider et aider l'évolution du théâtre

¹³ Montréal. Archives de la théâtrothèque du CRILCQ à l'Université de Montréal. Robert Lévesque dir., « Deuxième partie : petite histoire du théâtre d'amateurs au Québec », dans *Les États Généraux du théâtre d'amateurs : le théâtre d'amateurs au Québec, son histoire, sa réalité et son développement*, 7-8-9 décembre 1979, p. 15. *Dossier ACTA*. (Il est à noter que nous sommes conscients des imprécisions historiques relevées par Guy Beaulne dans sa lettre du 18 décembre 1979 à Monsieur Robert Lévesque, mais nous avons trié les informations en conséquence).

d'amateurs au Canada et de contribuer ainsi à l'éducation artistique, esthétique, spirituelle et sociale du peuple canadien ¹⁴.

Si l'objectif est alors à échelle canadienne, le Québec n'étant pas encore reconnu officiellement comme *territoire-nation*, l'ACTA concentre ses efforts sur ce dernier, majoritairement francophone, participant ainsi au processus identitaire de reconnaissance nationale.

Si à ses débuts et jusqu'en 1966, « la première ACTA »¹⁵, présidée par Guy Beaulne puis par Gratien Gélinas, et dont les limites chronologiques se calquent presque sur celles de ce que nous avons appelé « la première Révolution tranquille », ne cherche pas à s'engager politiquement, ni à renverser radicalement les traditions dans la pratique théâtrale (on joue encore essentiellement le répertoire européen par exemple), un ferment de contestation se manifeste à travers des innovations dans la recherche scénique et une mise à l'heure du théâtre contemporain (certaines troupes commencent à se réclamer de Brecht et autres théoriciens). Ce mouvement doit néanmoins rester discret puisque la survie de l'association dépend des subventions qu'on lui accorde. Mais ces premières années ne sont pas vaines et installent le cadre nécessaire pour l'épanouissement à venir du théâtre amateur québécois. On s'emploie surtout à recenser les troupes, à rassembler des pièces écrites dans une bibliothèque commune, à publier des « Cahiers », et à offrir aux intéressés un centre auquel s'adresser. Malgré cette timidité, un certain discours sur la nécessité d'un théâtre authentiquement québécois commence à naître, relayé notamment par l'auteur reconnu comme originel, Gratien Gélinas. Ainsi, ce dernier inaugure le troisième Congrès de l'ACTA en octobre 1960 par ces mots :

Le théâtre canadien ne s'imposera comme valeur au pays qu'au moment où nous disposerons d'une littérature théâtrale typiquement canadienne, qui nous reflète exactement. Jusqu'ici, nous avons tout reçu de l'extérieur. Le devoir nous incombe maintenant de suivre la loi naturelle des civilisations et de l'évolution et de donner à notre tour [...] La décentralisation du théâtre s'impose dans la province de Québec de plus en plus. Le degré intellectuel du peuple est à la hausse. Il reste le problème du répertoire. Tout en gardant une tendresse compréhensible pour les classiques et les auteurs

¹⁴ Montréal. Archives de la théâtrothèque du CRILCQ à l'Université de Montréal. « Charte d'incorporation de l'Association Canadienne du Théâtre d'Amateurs ». *Dossier ACTA*.

¹⁵ Lévesque dir., *Les États généraux...*, p. 16.

contemporains, les troupes d'amateurs ne doivent pas oublier qu'elles ont pour mission première la responsabilité de mousser les œuvres de nos dramaturges canadiens¹⁶.

Mise à part l'absence de l'adjectif « québécois », encore pensé comme « canadien », se trouve programmé dans ce discours, comme dans l'incipit d'un roman, tout l'appareil rhétorique des personnes engagées dans la défense d'un théâtre québécois moderne à venir. Il s'agit d'être « typique », de « refléter » une réalité propre, de se mettre au diapason des autres nations occidentales (jusqu'à la mode de la décentralisation de la culture qui a cours en France)... en d'autres termes de s'appartenir, d'assumer son identité. Et cet impératif est posé comme un « devoir », une « mission ».

Il ne faut cependant pas croire que le théâtre est alors vu par ces praticiens comme un simple moyen parmi d'autres d'affirmer une culture proprement québécoise. Cette insistance, presque obsédante, pour créer un théâtre national semble naturellement découler de l'amour de l'art. Plusieurs fois est rappelé, dans les « Cahiers de l'ACTA » notamment, ou au sein des discours de divers animateurs¹⁷ qu'il est important de comprendre que l'amateurisme, avant que d'être perçu comme une catégorie différenciée du professionnalisme, signifie la passion pour l'art pratiqué. La constitution de l'ACTA définit l'amateur comme « tout groupement théâtral qui poursuit, de façon désintéressée, des buts artistiques, culturels ou philanthropiques » et comme « toute personne qui, comme activité de loisir, se produit occasionnellement et sans rémunération en public au cours d'une manifestation théâtrale dramatique ou lyrique »¹⁸.

C'est pourtant l'opposition au théâtre professionnel qui marque petit à petit l'évolution de l'association. Cela est dû en grande partie au contexte culturel particulier des années soixante au Québec. Le ton est déjà donné au début des années 1960. Ainsi, dans un éditorial au Cahier de l'ACTA d'avril 1962, l'animatrice Marcelle Ouellette écrit :

¹⁶ Montréal. Archives de la théâtrothèque du CRILCQ à l'Université de Montréal. « Rapport du troisième Congrès national de l'ACTA à Granby, octobre 1960 ». *Dossier ACTA*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸ « Charte d'incorporation de l'Association Canadienne du Théâtre d'Amateurs », *loc. cit.*

Du côté des troupes professionnelles, quelques efforts [pour produire un art d'expression personnelle] dispersés ont déjà été tentés sans grand résultat. Les risques financiers, un certain snobisme, un conformisme, qui découle inévitablement d'un sommet atteint, semblent de ce côté fermer les portes à tout espoir de voir un jour fleurir chez-nous une dramaturgie vraiment nôtre¹⁹.

Dans cette affirmation progressive du théâtre amateur, l'année 1966 semble constituer un tournant, notamment avec la création du festival compétitif de théâtre étudiant du Lac Mégantic, ainsi que celle du festival télévisé de Radio-Canada²⁰. L'audience de l'association dépasse désormais celle de ses congrès. Cette année 1966 agit comme un tremplin et dès l'année suivante, l'ACTA peut désormais créer son propre festival au moment de l'Expo 67.

Tout se passe alors comme si, en organisant, en donnant une cohérence au théâtre amateur à travers tout le territoire québécois, l'ACTA lui avait du même coup offert une sorte de conscience collective. Dès 1960, Guy Beaulne explique :

Quand j'aurai fait comprendre aux amateurs que le théâtre amateur est une fin en soi [...], qu'il n'est pas un tremplin pour passer au théâtre professionnel, qu'on ne monte pas des pièces pour remplir, avec les recettes, les caisses des bonnes œuvres, ainsi qu'il arrive trop souvent dans les paroisses, alors je crois qu'il y aura une conscience commune chez les amateurs²¹.

À l'origine donc, il ne s'agit surtout pas de « prendre une attitude [...] méprisante à l'endroit des professionnels, une attitude suffisante et revendicatrice »²², mais simplement de permettre aux amateurs de s'affirmer de manière sérieuse comme les pratiquants d'un théâtre sans valeur commerciale, d'un théâtre qui ose faire ce qu'il désire faire. Cependant, petit à petit, avec l'essor des discours et revendications indépendantistes et socialistes dans les années 1960, cette conscience collective adopte chez beaucoup de praticiens amateurs la lecture marxiste opposant les consciences de classe entre elles. On voit alors progressivement le théâtre professionnel des grandes compagnies devenir le théâtre oppresseur, le théâtre de la tradition et de l'aliénation (puisque'il reste de

¹⁹ Marcelle Ouellette, « Editorial », *Cahiers de l'ACTA* n°3, avril 1962, p. 2.

²⁰ Ces deux festivals ne sont pas des entreprises directes de l'ACTA. Et si le festival du Lac Mégantic a pu durer douze ans, celui de Radio-Canada fut éphémère, mais l'enthousiasme que les deux susciterent demeure essentiel.

²¹ *Le Petit Journal*, du 17 au 24 janvier 1960, p. 6.

²² *Le Devoir*, 3 février 1958, p. 8.

répertoire), tandis que le théâtre amateur, de plus en plus engagé (notamment à partir de 1967), se pose comme défenseur de la collectivité opprimée, au nom de la jeunesse, du mouvement, du progrès... bref, de la modernité. Perceptible dans les formes de mise en scène, la modernité, pour être ressentie comme telle, ne peut pourtant pas faire l'économie d'une « expression personnelle » comme écrivait Marcelle Ouellette²³, et doit commencer par l'écriture.

3- Le Centre d'essai des auteurs dramatiques

C'est en réponse à ce problème d'autorité québécoise (à la fois manque d'auteurs, et défaut d'affirmation de soi) que naît en 1965 le projet d'un centre d'essai des auteurs dramatiques. Là encore, comme cela fut le cas pour la création de l'ACTA, l'initiative est personnelle et provient du milieu théâtral lui-même et non de l'État. C'est à la fin du Dominion Drama Festival²⁴ de cette même année que six hommes, Robert Gauthier, Roger Dumas, Jacques Duchesne, Robert Gurik, Jean Morin, et Denys Saint-Denis, tous auteurs, décident de se réunir régulièrement pour mettre au point un organisme capable de donner un coup de pouce à la création québécoise. Cette prise de conscience semble, si l'on en croit les témoignages, répondre à un besoin urgent de pallier un manque ressenti véritablement comme tel. En effet, le Dominion Drama Festival de 1965 choisit pour thème, grâce à David Peacock (alors assistant directeur de la section artistique du Conseil des arts du Canada), le jeune théâtre québécois. Comment en effet, la promotion d'un Québec moderne pouvait-elle être crédible si ce dernier était dépossédé de sa dramaturgie même ?

Le 31 mars 1966 est incorporé définitivement à Montréal, avec l'accord du gouvernement de province, « dans un but national, patriotique [...], artistique [...] ou autre du même genre »²⁵, le Centre d'essai des auteurs dramatiques. Il ne faut bien sûr pas entendre les adjectifs « national » et « patriotique » au sens québécois,

²³ Ouellette, « Éditorial »..., p. 2.

²⁴ Festival canadien bilingue de théâtre amateur créé en 1932, dans le but de promouvoir la création théâtrale canadienne.

²⁵ Montréal. Archives de la théâtrothèque du CRILCQ à l'Université de Montréal. « Charte d'incorporation du Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques, 31 mars 1966 ». *Dossier CEAD*.

mais plutôt au sens canadien. En revanche, l'orientation du CEAD, comme ce fut le cas pour l'ACTA, fait en sorte que le discours sur l'indépendance du Québec va peu à peu gagner le théâtre québécois. Les objectifs de l'organisme se divisent en trois axes : « Réunir des auteurs aux fins d'encourager et de promouvoir l'écriture dramatique ; soumettre à l'analyse et à la critique et généralement étudier des textes dramatiques ; diffuser des textes dramatiques et plus spécialement présenter aux membres et au public des lectures et représentations théâtrales de ces textes »²⁶. On peut ainsi dire qu'à sa création le CEAD rejoint l'ACTA dans un projet commun, que le premier est la réponse aux attentes de la seconde.

Dans un premier temps, le Centre entend donc « promouvoir », c'est-à-dire valoriser la compétence en montrant aux jeunes auteurs québécois qu'eux aussi, comme ceux d'ailleurs, sont capables de créer. Il s'agit, comme l'ACTA à son époque, de produire de la confiance en soi chez les Québécois. Grâce à celle-ci, pourra se constituer une littérature théâtrale, un répertoire plus vaste que celui déjà présent, mais aussi, et c'est là le deuxième objectif, jugé plus rigoureux et authentique grâce à des critères d'évaluation précis. Quant au troisième volet, celui de la diffusion, il rappelle plus encore les buts de l'ACTA. Robert Gurik témoigne d'ailleurs rétrospectivement : « Pour la première fois, la première année, des auteurs qui sont en général isolationnistes et paranoïaques ont réussi quand même à se parler durant deux ans sans aucun support... Je pense que c'est un événement mondial ! »²⁷. On retrouve là la même problématique que huit ans plus tôt, lorsqu'il s'agissait avant tout de poser les bases d'une communication et de créer un sentiment de collectivité. Par ailleurs, ce projet commun se manifeste par le partage entre les deux associations du même local, rue Notre-Dame à Montréal, à partir de 1966. Rapidement, en 1968, le secrétaire exécutif Jean-Claude Germain précise le troisième axe de l'objectif du CEAD : celui-ci ne doit pas se borner à promouvoir simplement des auteurs, mais il importe d'agir en association avec les autres artisans de la scène dans « une aventure parallèle »²⁸. On publie alors une revue, *Théâtre Vivant*, de 1966 à 1969, relayée par une autre (produite cette fois

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Gilbert David et al., *Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques : 1965-1975*, Montréal, CEAD, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

par le CEAD seul), *Théâtre-Québec*, qui ne paraît que deux fois. On parle aussi de créer un festival d'auteurs dramatiques. Ce dernier

répondrait à un double besoin : d'une part, à la nécessité, partagée par les auteurs, les metteurs en scène et les comédiens du jeune théâtre, de présenter maintenant les pièces de théâtre qui s'écrivent ici et aujourd'hui, d'autre part, à un besoin d'information du public, un besoin encore imprécis, mais certain.²⁹

Si l'avènement de la création collective, nous le verrons, va remettre en question cette « aventure parallèle », il n'en reste pas moins que l'intention de départ est claire et que, même si les modalités vont diverger, il existe à ce moment là une réelle volonté (exprimée comme un « besoin », une « nécessité », une urgence) d'affirmer en commun une culture propre. On peut par ailleurs noter qu'à partir du moment où c'est l'écriture dramatique qui rentre en jeu dans cette lutte pour la reconnaissance, la dimension nationaliste se fait plus immédiate, puisqu'il ne s'agit plus seulement de jouer et de mettre en scène de manière québécoise, mais d'écrire, c'est-à-dire de créer et fixer des thèmes, des situations et un langage proprement québécois.

Au-delà de cet aspect, la création du CEAD s'inscrit pleinement dans ce constat fait par Jocelyn Létourneau selon lequel ces années sont des temps « d'exploration, de création et d'improvisation intenses dans tous les champs d'expression »³⁰. N'émanant pas de l'État ou de quelque institution établie, de nombreuses initiatives culturelles sont marquées par un certain « système D ». Le CEAD est ainsi lui-même un « essai » : à cet égard, les premières réunions se font dans les cafés ou encore dans la cuisine même de Robert Gurik. Né dans la marge, le Centre entend pourtant en sortir. Pour ne pas devenir un mouvement élitiste, il refuse de se constituer en caste littéraire fermée. Il s'agit d'un « organisme » ouvert et « tolérant » explique son directeur Jean Morin³¹. Ainsi, de la même manière que pour l'ACTA, le recrutement est large : quiconque (moyennant une cotisation de 5\$ par an) « s'intéressant à la création dramatique » peut en devenir membre. Cette dimension « populaire » du CEAD va de pair avec l'affichage clair

²⁹ « Pourquoi un festival d'auteurs ? », *Théâtre-Québec*, vol. 1, n°1, juin 1969, p. 3.

³⁰ Létourneau, *Le Québec, les Québécois...*, p. 91.

³¹ *La Presse*, 27 janvier 1968, p. 24.

de son fonctionnement démocratique : il importe de suivre les principes, à la mode à cette époque, de participation et de publicité (qui implique la transparence). Ces fondements semblent découler logiquement de la réaction au sentiment d'absence d'une dramaturgie québécoise. Pour être reconnue authentique, la littérature dramatique doit être validée par des Québécois qui ne soient pas perçus comme compromis par une fonction en lien avec le pouvoir politique en place. On saisit alors la volonté d'innover en profondeur, et non pas de simplement participer, dans un semblant de contestation, à un système déjà en place. C'est ainsi que pendant les cinq premières années du CEAD, les lectures publiques permettent d'offrir une possibilité de mise en scène provisoire à des textes québécois très diversifiés qu'il était trop risqué financièrement de réaliser. Ces lectures sont vécues comme une possibilité pour cette jeune génération d'auteurs de ne pas laisser mourir des textes et d'exprimer leurs revendications à pleine voix. D'autant que ces lectures publiques sont toujours suivies de discussions et débats dépassant la simple problématique esthétique, avec les personnes présentes (passant d'une trentaine en 1968 à environ 150 en 1970³²). De 1967 à fin 1970, se tiennent avant chaque lecture des tables-rondes où auteurs, metteurs en scène, comédiens et critiques examinent sévèrement les textes soumis. L'exigence critique est très forte et la remise en question presque érigée en principe³³.

Ainsi, la mission première du CEAD durant ces années est de permettre une ambiance créatrice, une émulation collective. Il n'a pas de volonté révolutionnaire outre celle-ci : créer un cadre pour une possible révolution esthétique, qui n'avait jusque là que l'ACTA et le Dominion Drama Festival pour seuls points d'appui. Sur ce point, il faut rappeler que la hiérarchie théâtrale traditionnelle portant l'auteur au sommet n'est pas radicalement remise en cause, malgré la volonté de faire de tous les artisans des créateurs. Malgré tout, la création du CEAD constitue un nouveau repère identitaire pour ces jeunes Québécois. De là à faire sienne la revendication d'un théâtre nationaliste il n'y a qu'un pas rapidement franchi. C'est pour cela que l'acte de création du CEAD, effectuée par des jeunes « prêts à tous

³² David *et al.*, *Centre d'essai...*, p. 31.

³³ Voir à cet égard le témoignage de Robert Gurik dans Marion Boudier, « Le 40^e anniversaire du CEAD : entretiens croisés », *Rappels 05-06*, p. 468.

les sacrifices pour aider la cause de la dramaturgie québécoise »³⁴, peut et doit être inclus dans une histoire du théâtre engagé si l'on veut saisir le passage à une mentalité perçue comme « moderne »... Prôner un théâtre *québécois* est un acte politique en soi, imposant une nouvelle structure de représentation du monde.

Mais le CEAD ne concerne encore qu'une partie infime, et très montréalaise de la société québécoise. Il lui importe donc de légitimer son existence (ce qui n'est pas chose aisée même si les pièces ne sont pas réellement contestataires). Cela explique les nombreux bilans effectués, les Assemblées (sortes d'États généraux avant l'heure), l'importance de l'équilibre budgétaire. De plus, la légitimité du CEAD et de son but est également renforcée par la volonté de commencer une histoire du théâtre, en conservant les archives, en répertoriant les productions, à une époque où l'accès à l'Université s'élargit sans cesse. Il s'agit véritablement d'inscrire cette initiative dans la durée.

B) Le phénomène *Belles-sœurs*

Un projet commun de développement du théâtre (et plus largement de la culture) québécois se manifeste donc à travers l'action conjuguée de l'ACTA et du CEAD. Or, ce dessein va se faire en réaction à un contexte révolutionnaire tranquille jugé trop pétri de réflexes conservateurs et réactionnaires. Une rupture esthétique et culturelle, vécue comme telle, a subitement lieu sur la scène québécoise avec la création, en 1968, des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay. Si le caractère subversif de la pièce en fait un scandale politique et culturel, c'est aussi son caractère esthétiquement moderne qui décontenance les critiques.

1- Contexte : un théâtre qui commence à briser le *statu quo*

À partir de 1965, on remarque que les habitudes, même contestataires, des années 1960 et de la Révolution tranquille commencent à être

³⁴ *La Presse*, loc. cit., p. 24.

secouées. Dans la sphère théâtrale, comme dans les autres domaines, l'ordre établi se défait peu à peu. Ce changement se perçoit dans la nature des événements théâtraux d'une part, mais aussi dans les nouvelles créations elles-mêmes, d'autre part. Devant cette situation, l'œuvre culturelle prétendument émancipatrice de l'État ne suit plus le rythme. En ce qui concerne les événements, nous en retenons deux : le festival régional d'art dramatique de 1967, ainsi que l'Exposition universelle de cette même année.

C'est le CEAD qui a permis à des auteurs désormais connus (et reconnus de nos jours comme pionniers du théâtre québécois) de parvenir à ce statut. Ainsi, la légitimation du Centre se fait naturellement par le succès de ses membres. De cette manière, Robert Gurik remporte, en mars 1967, le premier prix du festival régional d'art dramatique avec sa pièce *Le Pendu* jouée par le Théâtre de la Mandragore et mise en scène par Roland Laroche. Ce succès, malgré certaines réserves quant à la qualité de la pièce, a une répercussion immédiate dans la presse pour une raison principale : il s'agit de la seule pièce canadienne-française jouée à la finale de ce festival (contre quatre productions anglophones). S'il ne faut voir là nul complot, nulle « sombre conspiration », comme s'en défend Martial Dassylva dans *la Presse*³⁵, mais bien le résultat d'un juste concours, il n'en reste pas moins que la situation est perçue (à divers degrés) comme une anomalie par tous les chroniqueurs. Le discours de Gratien Gélinas à la fin du festival est lui aussi commenté. Ce qui en a été retenu tient en une formule : « Le Canada a grandi et demande un théâtre qui lui est propre »³⁶. Si Martial Dassylva confirme en insistant sur la nécessité de créer un festival d'auteurs dans le but de développer une création locale boudée par les troupes professionnelles (parce que ne constituant pas une « valeur sûre »), André Major, au *Devoir*, juge bon de reformuler : « On pourrait, d'autre part, affirmer que le Québec a grandi et que son théâtre mérite qu'on l'encourage, qu'on lui donne les moyens, tous les moyens de se développer sainement »³⁷. Il rappelle en outre que même les fondateurs du CEAD dénoncent l'aliénation que stigmatise le festival, « organisation étrangère » mue par « un esprit mondain, bourgeois ». L'ACTA leur apparaît alors comme la

³⁵ *La Presse*, 1 avril 1967, p. 26.

³⁶ *Le Devoir*, 27 mars 1967, p. 8.

³⁷ *Ibid.*, p. 8.

seule « solution » pour permettre au jeune théâtre québécois d'expérimenter et d'affirmer son potentiel d'innovation. On voit donc que cet événement cristallise un discours qui avait commencé à se former dans les premières années 1960 autour de la création de l'association.

Cette même année 1967 a d'ailleurs lieu un événement demeurant majeur dans le récit de ce Québec qui fait peau neuve : l'Expo 67. Cette exposition universelle est érigée en symbole de la « modernité » du Québec telle que voulue par l'État héritier de la Révolution tranquille, car elle marque l'ouverture au monde de la nation québécoise : elle « amène les Québécois à prendre conscience d'eux-mêmes sur un mode nouveau qui n'est pas sans étonner certains observateurs jusque-là attirés par les atours surtout traditionnels de 'la belle province' », explique Jocelyn Létourneau³⁸. L'Expo a également une importante répercussion sur le développement du théâtre québécois. En effet, le premier festival de l'ACTA y voit le jour au pavillon de la Jeunesse de Terre des hommes. Six pièces « non professionnelles », dont *Les Louis d'or* de Gurik par les Apprentis-Sorciers, sont mises en scène. Il s'agit d'un véritable coup de pouce pour la création québécoise qui peut se déployer pour la première fois dans un cadre serein, le MAC finançant l'événement et l'absence d'une quelconque compétition soulageant les troupes de toute pression³⁹. On retient deux choses de l'ensemble du festival : la ligne directrice de « remise en question de l'art théâtral traditionnel »⁴⁰ par ces jeunes compagnies, ainsi que leur succès et la confirmation qu'« un potentiel immense en public les attend ». Au-delà, la pièce avant-gardiste de Pierre Moretti, *Equation pour un homme actuel* attaque la bienséance convenue au théâtre, jusqu'à voir la police intervenir et interrompre le spectacle. Bien qu'encore balbutiant, le théâtre commence à remuer, à faire scandale.

Ces remous se ressentent dans les pièces elles-mêmes. Ainsi, lors de l'Expo, se joue également le collage *Messe Noire* par le Mouvement Contemporain, troupe dirigée par André Brassard. Celle-ci avait auparavant monté une pièce de Michel Tremblay intitulée *Cinq* qui n'était pas passée inaperçue au moment de sa

³⁸ Létourneau, *Le Québec, les Québécois...*, p. 91.

³⁹ *Le Devoir*, 9 septembre 1967, p. 14.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

création en décembre 1966 au théâtre du Patriote. La pièce était structurée en six sketches : « Solo », « Duo », « Trio » et « Quatuor 2 » écrites en joual, insérées entre « Quatuor 1 » et « Quintette », écrites en français standard. Dans les critiques du *Devoir* et de *La Presse*, on commente surtout la pièce telle qu'elle est écrite par Michel Tremblay : sa structure, son humour, son réalisme décapant. On salue également le travail d'André Brassard, qui a pu renforcer « l'authenticité » de la pièce⁴¹, notamment dans les morceaux écrits en joual. Mais on y retrouve avant tout la mise en évidence des thèmes qui composeront toute l'œuvre à venir de ce duo Tremblay-Brassard : la localisation ultra-précise (rue Papineau), dans un milieu prolétaire et miséreux de Montréal ; la violence des rapports humains et l'échec de la communication entre des personnages seuls, aliénés, surtout par la télévision, ce symbole de la « modernité » québécoise qui acquiert le statut de personnage à part entière dans la pièce, selon Luc Perreault⁴² ; les personnages qui « rêve[nt] d'une réalité qu'[ils] côtoie[nt] sans jamais y accéder »⁴³. Dans les deux quotidiens, la comparaison avec le roman *Le cassé* de Jacques Renaud semble s'imposer. Ce dernier était le premier roman à être publié, en 1964, aux Editions « Parti Pris » et à utiliser le parler populaire (le joual) comme style. Il évoquait l'enfermement de Ti-Jean, pauvre chômeur, dans sa chambre « à cinq piasses par semaine »⁴⁴. Au moment de sa sortie, le livre avait fait du bruit et avait été ressenti immédiatement comme un point tournant dans l'histoire du roman québécois. L'analogie avec le roman laisse alors présager un renouveau sur la scène et témoigne de l'importance de la question de la langue à cette époque. En effet, critiques et artistes sont divisés quant à la nécessité de l'emploi du joual, forme créolisée de français. Quoiqu'il en soit, on comprend déjà qu'il « faut voir 'Cinq' »⁴⁵, cette pièce « qui ne manque pas d'audace »⁴⁶, tant dans le fond que dans sa forme éclatée et inspirée de différents styles (insolite, humoristique, « cinéma-vérité », raffiné) qui représentent ou remettent en cause les diverses facettes de la culture québécoise « moderne »⁴⁷. La critique est donc reconnaissante envers le Mouvement contemporain (et le théâtre amateur en

⁴¹ *La Presse*, 19 décembre 1966, p. 45.

⁴² *Ibid.*, p. 45.

⁴³ *Le Devoir*, 19 décembre 1966, p. 8.

⁴⁴ Jacques Renaud, *Le cassé*, Montréal, Parti Pris, 1964. 126 pages.

⁴⁵ *Le Devoir*, loc. cit., p. 8.

⁴⁶ *La Presse*, loc. cit., p. 45.

⁴⁷ *Le Devoir*, loc. cit., p. 8.

général) parce qu'il risque de tels essais, de « telles expériences »⁴⁸, malgré quelques ratés. Originale dans sa forme, la pièce l'est aussi dans sa portée sociale et politique, parce qu'elle donne la parole à une catégorie sociale opprimée.

Devant l'évolution du théâtre au Québec, l'œuvre culturelle de l'État québécois participe alors de « l'esprit »⁴⁹ de la première Révolution : il s'agit de poursuivre le projet de modernisation, c'est-à-dire de favoriser une culture d'ici et maintenant, qui servirait de repère identitaire. C'est que l'identité de la collectivité peut désormais se penser par rapport au territoire québécois. C'est cette évolution qu'entérinent les États généraux du Canada-français de 1967 et 1968. On commence en effet à reconnaître, à la suite de la revue *Parti Pris*, la prévalence du terme « québécois » plutôt que « canadien-français », et à l'officialiser. Mais de part et d'autre de cet état de fait, la trajectoire idéologique prise par l'État, héritière de la Révolution tranquille, diffère de celle, plus radicale, prise par une certaine frange de la population, portée par les artistes et les intellectuels. Ainsi, en ce qui concerne le théâtre, cherchant à saisir son identité et sa raison d'être, ce dernier se trouve une essence contestataire, qui apparaît nécessaire à un moment où le Québec ne fait que commencer à « se dire au présent » (pour paraphraser Jacques Brault). Il s'oppose en cela aux autres médias, surtout la télévision qui, si elle permet une ouverture certaine au monde⁵⁰, ne fait que véhiculer des stéréotypes et divertir, avec des shows de famille, le bingo, etc. Les images qu'elle offre nourrissent et structurent l'imaginaire populaire en participant au discours hégémonique de la Révolution tranquille. Mais avec la démocratisation de l'éducation, une tribune est donnée à des jeunes étudiants critiques issus de ce milieu populaire, jusque-là muet.

Ainsi, entre une condition vécue comme stagnante (par rapport à la vitesse de la première Révolution tranquille), voire aliénante, et une radicalisation des attentes de jeunes Québécois qui « parlent », tout cela flottant dans une sorte de compromis au moment où l'on peut enfin nommer la nation sans pouvoir lui donner un État autonome, le contexte est mûr pour le fameux coup de tonnerre des

⁴⁸ *La Presse*, loc. cit., p. 45.

⁴⁹ Linteau, et al., *Histoire du Québec*..., p. 423.

⁵⁰ Létourneau, *Le Québec, les Québécois*..., p. 90.

Belles-Sœurs de Michel Tremblay, mise en scène par André Brassard au théâtre du Rideau-Vert.

2- La réception

Il importe de commencer par observer la manière dont la pièce est reçue au moment de sa création. Si elle a été écrite en 1965, elle n'a pu être jouée qu'en 1968 (à partir du 28 août) au théâtre du Rideau Vert. Michel Bélair⁵¹ rappelle alors le caractère « accidentel » de ce succès, puisque la pièce n'a été programmée qu'en remplacement d'une autre production, annoncée comme « canadienne » (à savoir « canadienne-française ») et qui avait dû être annulée. Il n'en reste pas moins qu'un « risque » a été pris par le théâtre (même si le CEAD avait déjà reconnu la qualité de la pièce), car son aspect engagé n'était pas vraiment le genre de la maison. L'intrigue de la pièce est connue de tous, mais nous la rappelons brièvement. Toute l'action se déroule dans la cuisine d'un appartement ouvrier de l'est de Montréal. Germaine Lauzon y invite ses sœurs, belles-sœurs, voisines et amies pour un « party » très spécial : il s'agit de l'aider à coller le million de timbres-primés qu'elle vient de remporter dans un concours et qui lui permettra d'obtenir pour 5000 \$ d'équipement ménager. Le party se déploie un peu à la manière d'un rituel de défoulement collectif où sont « échangées » (si toutefois l'on peut vraiment parler d'échange) à la fois banalités et insultes, formules toutes faites et expressions des rancœurs de chacune, jusqu'à ce que Germaine découvre que ses amies sont toutes en train de lui voler ses timbres.

Pourquoi, à partir de cette intrigue originale, la pièce fait-elle scandale à sa sortie ? Ce que le dépouillement des articles critiques révèle, c'est que la principale cause de ce coup d'éclat semble être le problème du langage. En effet, « l'essai » que représentait « Cinq » est ici radicalisé et plus abouti puisque toute la pièce est écrite en joul, multipliant les formules vulgaires, les expressions idiomatiques québécoises, les aberrations syntaxiques, etc. Ce n'est donc pas un joul édulcoré que parlent les belles-sœurs, mais c'est l'essence même de cet

⁵¹ Michel Bélair, *Michel Tremblay*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 16.

idiome qui est mis en scène, c'est-à-dire l'expression du manque et de la frustration, ce « Misère » qui ouvre la pièce. On pourrait presque alors, considérant que le langage est l'expression absolument nécessaire de toute la scène et compte tenu de l'impact qu'il a eu dans la réception de l'œuvre, penser *Les Belles-sœurs* comme un « logodrame » avant toute chose. C'est que le public du Rideau Vert, théâtre spécialisé dans le répertoire international et le boulevard, n'est pas habitué à voir cette langue éclater, comme le Mal (pour paraphraser Jean Genet, mentor d'André Brassard), sur la scène. Il aurait pu tout au plus être une curiosité bourgeoise divertissante. Il semble qu'il n'en est rien ici et que pour bon nombre de spectateurs, Michel Tremblay soit allé trop loin. En témoigne ce mot du lecteur, J.P. Du Mesnil, paru dans le *Devoir* du 30 août 1968 intitulé « Quand le 'joual' bave au Rideau-vert »⁵². Le caractère politique de la pièce ressort dans cet article puisqu'elle est condamnée pour cette raison précise qu'elle participe à « cet acharnement à toujours souligner les mauvais penchants de notre race », à se complaire à montrer les imperfections transmises par un « triste héritage », dans le but provocateur de faire rire avec de la « m... ». Le lecteur y parle certes au nom d'un « nous » qui entend englober la « race » canadienne-française, mais ce « nous » semble exclure, dans un rapport de verticalité, « ces gens » sur lesquels Tremblay « bave », alors qu'ils « méritent notre sympathie ». On voit ainsi que le chamboulement provoqué par la pièce correspond au dévoilement d'une rupture au sein même d'une nation québécoise affichée comme une et indivisible par le discours révolutionnaire tranquille. Le désarroi du spectateur Du Mesnil transparait dans l'article à travers cette incohérence des pronoms personnels, révélant ainsi le malaise créé par la pièce. De manière moins passionnelle, l'article de *La Presse* écrit par Martial Dassylva⁵³ stigmatise lui aussi l'ambivalence de la réception. Ce dernier reconnaît et insiste sur le talent de Michel Tremblay et de son metteur en scène André Brassard, ainsi que sur « l'humanité » qui émane discrètement de la pièce, mais il condamne l'impasse du « joual », nivellement « par le bas », prétention à représenter « la langue naturelle et nationale des Québécois », sans reconnaître sa nécessité dans cette œuvre théâtrale précise.

⁵² *Le Devoir*, 24 septembre 1968, p. 12.

⁵³ *La Presse*, 29 août 1968, p. 50.

D'autres, en revanche, tel Jean Basile au *Devoir*, ont immédiatement reconnu le génie de Tremblay et permettent de comprendre, ce que le succès des *Belles-sœurs* et la suite de sa carrière ont confirmé, qu'une telle pièce commençait à se faire attendre, remplaçant enfin « tant de cadavres empilés sur les scènes de la métropole »⁵⁴. Cette « entreprise de démolition » apparaît ainsi à Jean Basile comme « un des premiers véritables regards critiques qu'un dramaturge québécois jette sur la société québécoise ». C'est sans doute l'article de Jean-Claude Germain « J'ai eu le coup de foudre »⁵⁵ qui a fourni le point focal de la polémique. Il y affirme en effet qu'avec sa pièce, Michel Tremblay inaugure la dramaturgie québécoise, la vraie, celle qui sert à faire prendre conscience et non à donner au spectateur la « bonne conscience » d'avoir eu pitié pour des personnages qui se prennent eux-mêmes en pitié. Le joual, en s'exposant, stigmatise ainsi, par les limites qui lui sont inhérentes, cette impossibilité des belles-sœurs à prendre conscience de leur propre condition. Le point tournant est aussi dû au fait qu'à la différence des ses prédécesseurs, l'auteur ne met pas en scène ses propres « problèmes psychologiques » ou autres, mais s'efface pour dévoiler une réalité brute. Là se situe la voie réaliste désormais ouverte pour le théâtre québécois dont l'ambition ultime, inscrite en germe dans les projets du CEAD, est de « devenir un théâtre de libération ». Cette dernière est alors à entendre au sens de l'émancipation culturelle de la nation québécoise que la Révolution tranquille, encore trop fondée sur une culture des élites ne s'appartenant pas, n'a pu permettre.

La portée identitaire de la pièce est alors immédiatement perçue par le public. C'est d'ailleurs principalement ce qui nourrit la polémique. Nous avons déjà eu un aperçu de l'importance de l'emploi du « nous » identitaire, représentant la collectivité québécoise (et non plus canadienne-française). Il est omniprésent dans tous les articles critiques entourant la création de la pièce. Même Martial Dassylva, s'il se distancie de celui-ci en parlant des « Québécois »⁵⁶, évoque quand même « nos auteurs dramatiques ». Il inscrit de plus le phénomène du joual dans la

⁵⁴ *Le Devoir*, 30 août 1968, p. 8.

⁵⁵ Jean-Claude Germain, « J'ai eu le coup de foudre », 1968, dans Tremblay, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁶ *La Presse*, 14 septembre 1968, p. 28.

« crise d'autorité et la crise d'acné »⁵⁷ des Québécois qui se cherchent. André Major lui, parle de « ces témoins de notre déchéance nationale »⁵⁸ et insiste sur « notre théâtre ». Quant à Jean Caron⁵⁹, il contourne la question de l'avenir du joual en affirmant que s'il « ne saurait être une planche de salut, tout au plus pourra-t-il servir de point de repère ». L'emploi du futur est également un des éléments essentiels de ces articles critiques. Cela manifeste véritablement la conscience du fait qu'une rupture a eu lieu et que quelque chose a commencé, ou plutôt est en train de commencer. Ce quelque chose est l'affirmation d'une création enfin authentique. L'inventaire serait trop long et fastidieux ici, mais combien de fois parle-t-on de la « vérité », de la « justesse », de la « sincérité » de cette pièce qui dénonce précisément « l'hypocrisie » générale de la collectivité⁶⁰ ? Ce souci de coller au réel explique d'ailleurs la veine réaliste, voire ultra-réaliste de cette dramaturgie naissante : il faut gratter le vernis, passer au « scalpel »⁶¹, au point de « peindre » de manière « plus vraie que nature » et de « faire mal » !

Ainsi, tout se passe comme si le fait que Michel Tremblay et André Brassard tous deux aient été pris par surprise, selon leur propre témoignage, par ce phénomène « *Belles-sœurs* », soit l'indice d'une attente des Québécois d'un élément cristallisateur pour appuyer un discours identitaire nationaliste. Cependant, il importe de montrer que l'œuvre du tandem marque une rupture en elle-même, par ses qualités intrinsèques, et que par sa forme même, elle apparaît vectrice d'une vision contestatrice du « récit hégémonique » (pour reprendre la terminologie de Micheline Cambron⁶²) véhiculée par la première Révolution tranquille.

3- Une pièce moderne

Les Belles-sœurs participe en effet à la mise à distance du récit hégémonique de l'époque qui posait la « modernité » du Québec comme une

⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁸ *Le Devoir*, 21 septembre 1968, p. 13.

⁵⁹ *Le Soleil*, 31 août 1968, p. 32.

⁶⁰ Voir à cet égard tout le dossier critique dans Tremblay, *Les Belles-sœurs*, p. 132-151.

⁶¹ Patrick Schupp, « Les Belles-sœurs » dans Tremblay, *Les Belles-sœurs*, p. 144.

⁶² Micheline Cambron, *Une société...*

évidence. Cette dernière s'affiche notamment à travers l'illusion de la modernité économique et matérielle : celle des affaires promises par le concours, l'illusion de tout remeubler « en neuf »⁶³ pour sortir de la « maudite vie plate »⁶⁴. Mais par la nouveauté de sa forme même, la pièce entérine en vérité une représentation proprement moderne du Québec.

Nous nous inspirerons ici, en l'adaptant à notre manière, de l'excellente analyse de la pièce faite par Micheline Cambron. La véritable nouveauté des *Belles-sœurs*, remarque-t-elle, est l'éclatement des genres qui caractérise la pièce. Si l'influence du réalisme américain (celui de Tennessee Williams notamment) est évidente, la pièce nous offrant à voir une tranche de la vie d'un microcosme montréalais de l'est (la mise en scène d'André Brassard insistant sur le naturalisme en multipliant les accessoires) et la langue écrite de Tremblay créant « l'illusion de renvoi à une réalité linguistique »⁶⁵, les formes typiques de la tragédie grecque viennent mettre ce réalisme à distance. En vérité, ce n'est d'ailleurs pas tant à la réalité quotidienne que renvoie l'illusion réaliste, mais plutôt aux codes et images de la réalité eux-mêmes véhiculés par la télévision à travers les populaires téléromans. Ce sont donc des séries telles que *Les Plouffe* ou *Rue des Pignons* qui véhiculent une image stéréotypée de la société québécoise où l'accès au bonheur, c'est-à-dire l'émancipation du cercle familial et la « progression dans l'échelle sociale » semblent possibles. Cela correspond effectivement au récit hégémonique révolutionnaire tranquille qui affiche l'optimisme et la foi dans le progrès en principes absolus. Mais le théâtre de Michel Tremblay se veut essentiellement contestataire, et c'est précisément par rapport aux évidences acquises par la génération de 1960 maillant le récit hégémonique que le dramaturge prend ses distances. La forme tragique de cette « comédie en deux actes » entraîne le spectateur dans ce processus de distanciation. Les chœurs, les « monologues introspectifs » qui font de chaque belle-sœur un « sujet tragique », empêchent les spectateurs de s'installer en simples « voyeurs », et les forcent, par la catharsis, à devenir juges. Micheline Cambron rappelle ainsi que tout ce qui pourrait correspondre à un sort heureux, tombé du ciel, tel le *deus ex machina* que

⁶³ Tremblay, *Les Belles-sœurs*, p. 19.

⁶⁴ *Ibid.*, p.23

⁶⁵ Cambron, *Une société...*, p. 139.

représente par ailleurs le bingo pour ces femmes, est tourné en dérision par la vaine « pluie de timbres » à la fin. L'écart de la pièce entre réalisme québécois et tragique se présente en 1968 comme une radicale remise en cause du rapport salle/scène puisqu'il n'y a pas d'union entre le code sociolinguistique « restreint » des personnages sur scène et celui, « élaboré »⁶⁶ qui structure cette action représentée (celui de la tragédie et de son fonctionnement), acquis à un public plus cultivé. C'est ainsi que l'on arrive à des réactions du genre de celle de J-P Du Mesnil⁶⁷: le spectateur, forcé d'être juge, ressent un malaise face à la juxtaposition d'un code sociolinguistique qu'il connaît mais qui lui est étranger (celui de « ces gens »⁶⁸) et d'un autre qu'il se rend compte, à travers le comique du décalage entre tonalité tragique et vulgarité, ne pas être commun à tous. S'il y a alors malaise, c'est que cet écart était occulté par la mémoire collective révolutionnaire tranquille.

Il apparaît alors que cet éclatement esthétique peut être seul représentatif d'une société québécoise elle-même structurellement déchirée, dans ce temps de bouleversement identitaire et générationnel. La modernité esthétique s'impose alors comme nécessaire, à la fois parce qu'elle décape, déchire à la surface, démystifie⁶⁹, et parce qu'elle est l'expression même d'une représentation éclatée du monde.

D'ailleurs cette esthétique moderne apparaît pleinement à l'ordre du jour puisque par bien des aspects, la pièce de Tremblay fait penser au théâtre de l'absurde de Samuel Beckett ou d'Eugène Ionesco. Le « Misère ! » déjà évoqué et ouvrant la pièce n'évoque-t-il pas la première réplique programmatique et polysémique, « Rien à faire » de *En attendant Godot*, écrite en 1948 ? La conception circulaire et immobile du temps, ainsi que la clôture géographique de la pièce de Tremblay font également écho à l'œuvre de Beckett : les voisines sont condamnées à demeurer voisines, « l'Urope » rêvée par Lisette de Courval est une u-topie, tout comme la cuisine réaménagée dans le futur de Germaine Lauzon.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁷ *Le Devoir*, loc. cit., p. 12.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁹ A ce titre, voir Mailhot et Godin, *Théâtre québécois I...*, p. 312.

Celle-ci, malgré le larcin de ses « amies », repart sans aucun gain et se joint aux autres pour chanter le « O Canada » final.

Tout comme ses contemporains, Michel Tremblay exalte, on l'a vu, la théâtralité, pour la révéler comme théâtralité, en dépit de son réalisme. Cet affichage, proprement moderne, des coulisses de l'œuvre, cette exhibition de la forme, expliquent l'importance toute nouvelle accordée à la mise en scène. Là encore, le fait que d'entrée de jeu, André Brassard ait été reconnu comme partie prenante à la création de l'œuvre (notamment avec son sens de « l'incantation »⁷⁰, et son jeu de « spots » lors des monologues de chaque femme), marque une conception moderne du théâtre. Cela répond au souhait émis par le CEAD, de faire travailler tous les artisans ensemble pour une création collective (à un certain degré) autour d'un texte initial.

C) Le « Québec moderne » se met en scène sur les planches et autour

De 1965 à 1968, se met en place tout un système de représentations modernes du monde, au sens où, tant dans le vocable utilisé par les troupes et auteurs du jeune théâtre que dans la contestation des formes figées de la Révolution tranquille, le jeune théâtre manifeste un désir de renouveau constant. C'est en cela que la contestation propre à l'engagement permet de penser la modernité de ce théâtre encore hésitant pourtant, entre une vocation politique et une vocation plus socialement et idéologiquement engagé.

1- Un vocable révélateur : jeunesse, vie et contemporanéité

Ce changement progressif dans les représentations des Québécois se manifeste également, durant toute notre période à travers un vocable révélateur. La modernité, c'est-à-dire le refus, non pas tant de l'image de la tradition telle qu'elle était rejetée par la première Révolution tranquille (à savoir la Grande Noirceur)

⁷⁰ *La Presse*, loc. cit., p. 50.

mais de la tradition dans son essence (à savoir ce qui fige et qui est figé), irradie ainsi tout le discours théâtral de ces années-là. Quatre éléments de ce dernier nous permettront de donner un aperçu de son évolution et des représentations du monde qu'il véhicule : le nom révélateur de la troupe, déjà évoquée, du « Mouvement contemporain », se fondant ensuite dans le cartel du « Théâtre d'Aujourd'hui » ; mais également la récurrence des termes « jeune théâtre » et « théâtre vivant ».

On peut commencer le compte-rendu par la troupe fondée en 1965 précisément, par André Brassard et Michel Tremblay : le « Mouvement contemporain ». C'est avec ce dernier que les deux compagnons ont pu réaliser des « essais » formels tels que « Messe noire », collage de textes créé en 1965 ou « Cinq » évoqué plus haut. Du côté de la réception de ces pièces, on remarque que l'on ne trouve jamais de superlatifs, de critiques submergées par l'enthousiasme. On se plaît à mettre en avant les « faiblesses » de la mise en scène, de la technique (« une habitude » ?⁷¹). Mais de manière générale, les spectacles sont « astucieux »⁷² et l'essai « fort intéressant »⁷³, « ne manque pas d'audace »⁷⁴ comme on l'a dit : « il faut [le] voir »⁷⁵ ! On reste donc ouvert à ce genre de recherches formelles, tout à fait à l'heure du jour dans le reste de l'Occident. On encourage les artisans et on espère leurs progrès. C'est que ces jeunes gens de théâtre portent comme un étendard leur idéologie progressiste. Si l'on entend le « mouvement » dans sa simple acception de groupement de personnes qui poursuivent un but commun, cela signifie déjà qu'il y a chez ces jeunes une volonté d'afficher la conscience d'une culture qui progresse. Mais le « mouvement » peut aussi être érigé en principe esthétique renvoyant à la conception baudelairienne de la modernité : « [...] le transitoire, le fugitif, le contingent [...] »⁷⁶. Le choix de l'adjectif « contemporain » pour une troupe qui se veut en constante évolution peut aussi paraître paradoxal mais révélateur. En effet, le nom implique une volonté de suivre l'évolution temporelle, tout en demeurant toujours de son temps. Il s'agit là du propre de la modernité, si l'on reprend la

⁷¹ *Le Devoir*, 19 décembre 1966, p. 45.

⁷² *La Presse*, 12 avril 1965, p. 8.

⁷³ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁴ *Le Devoir*, loc. cit., p. 45.

⁷⁵ *La Presse*, loc. cit., p. 8.

⁷⁶ Charles Baudelaire, *Constantin Guys : le peintre de la vie moderne*, Genève, La Palatine, p. 19.

définition qu'en donne Yvan Lamonde⁷⁷ comme volonté de contemporanéité, d'adéquation entre le sujet et le présent.

Dans la même idée, le Mouvement Contemporain décide de se fondre, avec les troupes des Saltimbanques et des Apprentis-Sorciers dans un « cartel » qui prend le nom de « Théâtre d'Aujourd'hui »⁷⁸. Il s'agit de « regrouper les forces » du Jeune Théâtre montréalais au sein d'un centre culturel commun, pour multiplier les chances de recevoir des subventions, même si chaque metteur en scène conserve la responsabilité de ses productions. Jean Basile du *Devoir*⁷⁹ accueille avec un grand enthousiasme ce projet qui s'annonce comme une sorte de renouveau de la « passion théâtrale » depuis la fin de l'Egégore, alliant « le grand théâtre d'inspiration social [sic] » des Apprentis-Sorciers, « la recherche esthétique » des Saltimbanques et le « théâtre de la communion entre auteur et metteur en scène » du Mouvement contemporain. Ce théâtre d'Aujourd'hui répond à l'inutile débat sur le statut « professionnel » ou « non-professionnel » (pour ne pas dire amateur) des troupes puisque le « jeune théâtre » qui s'y regroupe entend déboucher sur « la recherche d'une nouvelle dimension et d'une nouvelle définition du théâtre ». La recherche de la nouveauté explique, on le comprend, le choix du nom donné à un théâtre au présent qui se déploie à travers une diversité d'avenues. Si le théâtre est « d'aujourd'hui » c'est qu'il ne peut pas ne pas l'être puisque c'est lui qui ouvre, par la recherche, sa propre voie vers l'avenir. De plus, le « aujourd'hui » semble impliquer un « ici ». L'association entre les deux termes est à la base, nous l'avons vu, de l'initiative du CEAD. C'est, semble-t-il, cette manie de faire de « l'aujourd'hui-isme » une fin en soi que fustige Martial Dassylva dans sa critique de la première pièce découverte par le CEAD, *Les Louis d'or* de Robert Gürik, « où l'hermétisme devient une façon comme une autre d'être de son temps »⁸⁰.

Voilà d'ailleurs un autre vocable qui mérite notre attention, celui de la jeunesse et du « Jeune Théâtre ». On observe en effet un glissement progressif du « théâtre amateur » vers le « Jeune Théâtre » qu'on ne voit bientôt plus écrit sans ses

⁷⁷ Yvan Lamonde, « 'Être de son temps' : pourquoi, comment » dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge dir., *Constructions de la modernité au Québec: actes du colloque tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt Editeur, 2004, p. 23-38.

⁷⁸ *Le Devoir*, 5 septembre 1968, p. 10.

⁷⁹ *Le Devoir*, 6 septembre 1968, p. 10.

⁸⁰ *La Presse*, 5 septembre 1967, p. 27.

majuscules. Le premier terme devient en effet de plus en plus problématique à cause des nombreuses subventions offertes par les gouvernements provincial et fédéral, ainsi que de la présence d'Écoles de théâtre offrant une formation professionnelle. Au lieu de parler alors de théâtre « non-professionnel », figé dans son opposition au théâtre professionnel traditionnel (celui qui joue le grand répertoire), on préfère petit à petit parler théâtre « semi-professionnel » ou plutôt de « Jeune Théâtre » pour évoquer ce théâtre dynamique (en « mouvement »), fait par des jeunes gens de métier et qui, partant de peu, aspire au statut de théâtre national. Le jeune théâtre donc, s'il expérimente de nouvelles formules, ne doit pas être associé à un théâtre d'avant-garde, qui se complairait dans la marge et l'hermétisme. Au contraire, bien qu'il naisse dans la marge, puisqu'il met à distance le « récit hégémonique » révolutionnaire tranquille, le jeune théâtre entend rendre accessible au plus grand nombre ses expériences formelles. Ces dernières sont supposées représenter une sensibilité populaire et générale. Grâce, paradoxalement, à son manque de moyens, la créativité de ces jeunes troupes, mues par un « esprit de pauvreté »⁸¹ est accrue. Une véritable mythologie commence à prendre forme autour de ce « Jeune Théâtre » amoureux de son art et au service de sa collectivité, dont la consécration sera sans doute, comme nous le verrons, le passage de l'appellation ACTA à celle d'Association québécoise du Jeune Théâtre (AQJT) en 1972. La non-sagesse, l'immatunité de ces jeunes, dans la fleur de l'âge comme on dit, est presque érigée en sagesse : celle qui veut que l'art soit avant tout une « exaltation »⁸². C'est ce goût, ou plutôt cette religion du « risque » qui permet d'expérimenter et d'avancer dans un projet commun de promotion culturelle, en dépit des dangers « d'explosion » du groupe. Il s'agit d'un théâtre qui refuse le repos, d'un « théâtre vivant », en croissance, qui cherche à tout prix, et malgré les obstacles, à s'épanouir, à « grandir »⁸³.

Ce dernier terme de « théâtre vivant » fait aussi partie de cette rhétorique du théâtre québécois de la fin des années 1960. Encore une fois, il est possible d'observer un glissement sémantique de l'expression ; glissement qui témoigne par ailleurs du dynamisme propre à cette période. Avant 1965 principalement, du

⁸¹ *Le Devoir*, loc. cit., p. 10.

⁸² *Ibid.*, p. 10.

⁸³ *Le Devoir*, 27 mars 1967, p. 8.

temps des débuts de l'ACTA, mais également après cette date, l'emploi des mots « théâtre vivant » rappelait simplement la nécessité de faire naître un art sous-estimé jusque-là et ignoré par les pouvoirs publics et de lui permettre de survivre. L'idée de « vie » du théâtre a immédiatement été associée avec la volonté de le développer. C'est qu'il s'agit d'un art de la performance qui exige la mobilisation constante d'énergies diverses entre les trois pôles de création, de diffusion et de réception. L'essence du théâtre est la « polyphonie » : pour exister, cet art ne peut qu'être en constante interaction entre ses diverses composantes. L'idée de vitalité est inhérente à l'art dramatique. Un « théâtre vivant » serait donc, d'une certaine manière, le contraire de cet « [empilement] de cadavres sur les scènes [...] par des acteurs sans vie agités par des metteurs en scène sans âme. »⁸⁴ Mais dans le contexte québécois des années 1960, la dramaturgie locale militant pour sa propre reconnaissance, se met à donner un sens plus particulier à l'expression. Elle sert alors à signifier la nécessité d'aider à accoucher d'un théâtre d'auteur en germe. Et une fois sorti du ventre, il reste à lui apprendre à respirer sans se faire étouffer par le théâtre de répertoire international en place. Ainsi Jean-Cléo Godin en 1970 peut conclure son introduction au *Théâtre québécois* par ces mots :

C'est dire que nous avons enfin un théâtre vivant : non seulement des comédiens et des metteurs en scène compétents présentant un répertoire étranger, mais également un nombre appréciable de bons dramaturges créant des pièces qui expriment notre milieu.⁸⁵

De la même manière, Gilbert David, revenant en 1975 sur l'année 1965 et la création du CEAD écrit :

Des textes dramatiques, sans l'impulsion minimale de la parole vive, auraient menacé de se figer tranquillement, de ne pas coïncider avec leur histoire qui justement cessait de l'être, tranquille.⁸⁶

En vérité, la fréquence de l'emploi de l'expression confère à la notion un caractère nécessairement engagé : on ne parle pas de « théâtre vivant » si l'on ne veut pas chercher à le rendre effectivement « vivant », ou à prouver qu'il l'est déjà (ce qui suppose que ce n'est pas une évidence). C'est d'ailleurs la mission

⁸⁴ *Le Devoir*, 30 août 1968, p. 8.

⁸⁵ Mailhot et Godin, *Le théâtre québécois I...*, p. 38.

⁸⁶ David *et al.*, *Le centre d'essai...*, p. 31.

essentielle de cet organe de diffusion du CEAD qu'est la revue *Théâtre vivant*. Mais s'il est « vivant », ce n'est pas seulement qu'il est écrit par divers auteurs et qu'il est joué par diverses troupes ; c'est aussi qu'il s'agit d'un théâtre de recherche (de soi), en évolution. Lorsque Martial Dassylva parle d'*En pièces détachées* de Michel Tremblay, créée en 1969, comme d'un « renouvellement salubre », c'est précisément cela qu'il loue. Il écrit par ailleurs, combinant les deux conditions à un « théâtre vivant » : « [...] le théâtre a la vie dure et il résiste. Ce qui plus est, il se cherche. Et ceci est un excellent indice de vitalité interne, puisqu'un art qui est vivant est susceptible de progresser, de se transformer et d'évoluer »⁸⁷.

Si bien que l'on va assister, là encore, à un glissement sémantique. Petit à petit, ce que l'on se mettra à revendiquer comme seul « théâtre vivant » sera un théâtre qui refuse tout ce qui fige ou est figé, c'est-à-dire texte, auteur, hiérarchie préétablie entre les artisans, spectateur passif, etc. : c'est l'avènement de la création collective, dont Jean-Claude Germain a commencé à se faire le chantre, et que le Grand Cirque Ordinaire, sous la bannière du Théâtre Populaire du Québec (TPQ), permettra de répandre (nous y reviendrons). Cette dernière s'accompagne souvent des pratiques d'improvisation et de « participation » active du public. Il s'agit selon Raymond Cloutier de donner les rênes de la création aux acteurs « pour que tout à coup il [le théâtre] se remette à être vivant ».⁸⁸

2- Éloge du mouvement et démythification du « Québec moderne »

C'est donc précisément parce que la modernité s'exprime comme volonté de mouvement, désir de suivre le temps pour être pleinement « vivant », que la contestation théâtrale se fait contre le discours dominant de la première Révolution tranquille plus que contre ce à quoi ce dernier s'opposait, à savoir la tradition sclérosée cristallisée par l'image de la « Grande Noirceur ». Il apparaît alors que les « survivances attardées » que dénonce le « nouveau théâtre

⁸⁷ *La Presse*, 27 décembre 1969, p. 20.

⁸⁸ Robert Lévesque dir., *Les États généraux...*, p. 27.

québécois », selon Michel Bélair⁸⁹ sont perçues comme celles du duplessisme : réflexes religieux, réflexes idéologiques de défaitisme, tendance à se laisser diriger, etc. Mais en fin de compte, la véritable « survivance » remise en question par le théâtre contestataire se révèle être le réflexe de mythification propre au récit hégémonique révolutionnaire tranquille ; celui-là même que Jocelyn Létourneau s'est employé à déconstruire. C'est pour cela qu'on peut dire que le théâtre québécois ne s'est manifesté dans ce qui le définit réellement qu'à partir de 1965, soit au moment où il a commencé à assumer sa fonction démystificatrice primordiale. Il lui faut exposer sur scène ce qui se cache derrière le discours de la modernité porté par la Révolution tranquille, la réalité occultée par ce qui a tendance à trop rapidement se donner pour « acquis » (ne parle-t-on pas régulièrement des acquis de la Révolution tranquille ?⁹⁰).

La réception de la pièce *Le Pendu* de Robert Gurik entre 1967 et 1968 illustre bien la difficulté qu'éprouve le public à se défaire du mode de représentation révolutionnaire tranquille démystifié par le nouveau théâtre. On a en effet l'impression que la pièce n'a été véritablement comprise que lors de sa reprise au Gesù en février 1968. André Major du *Devoir*⁹¹ voit « dans le symbolisme de Gurik une vision désenchantée du messianisme » dans laquelle le héros confesse à ses semblables que ce qu'il a mis en place n'est qu'un « mythe salvateur » et se heurte alors à leur incompréhension et à leur colère. Alors qu'à la création c'était l'inscription de la pièce dans son contexte qui avait marqué (notamment le fait qu'elle était la seule francophone au festival régional d'art dramatique), André Major écrit cette fois : « On chercherait vainement à situer cette légende dans le temps et l'espace. Elle est d'ici et d'ailleurs (à la sortie d'une mine qu'on n'exploite plus), et elle est vraie pour aujourd'hui comme pour hier et sans doute aussi pour demain ». Comment expliquer cette décontextualisation soudaine ? Ne peut-on y voir une volonté de la part du critique de montrer que la nouvelle dramaturgie peut à la fois être frappée du sceau du Québec tout en ayant une

⁸⁹ Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Léméac, 1973. 205 pages.

⁹⁰ Linteau, et al., *Histoire du Québec...*, p. 423.

⁹¹ *Le Devoir*, 20 février 1968, p. 10.

portée universelle ? La pièce vaudrait par la remise en question à laquelle elle incite où qu'elle soit jouée⁹².

De manière un peu différente, Martial Dassylva avoue ne pas avoir saisi dès la première fois le sens de cette « Passion moderne » (telle que la définissait l'auteur), qu'il pensait basement caricaturale et « iconoclastique [sic] »⁹³. Avec le recul, il prend conscience du fait que le « message » (la pièce est donc bien perçue comme du théâtre engagé) de l'auteur ne doit pas se réduire au fait que l'Église est coupable d'avoir voulu mentir, à travers des mythes, aux gens qu'elle a voulu aider et que c'est le destin des faux prophètes d'être sacrifiés : « Cela pourrait s'appliquer au message chrétien comme cela pourrait, plus largement, être vrai pour tous les mythes modernes fondés sur l'exploitation d'une classe par une autre, par un individu ou par un groupe d'individus ». Ainsi, on voit que certaines personnes ont pu penser que le nouveau théâtre québécois lui-même était « attardé », non actuel, puisqu'il semblait s'attaquer à une problématique révolutionnaire tranquille elle-même révolue. Mais elles avaient tort. Et l'évolution entre les critiques de 1967 et celles de 1968 montre que si elles semblaient avoir mal saisi le message de la pièce, c'est qu'elles-mêmes étaient prises dans des grilles de représentations proprement révolutionnaires tranquilles, à savoir qu'il y aurait, d'une part, les Québécois qui demeurent, de manière un peu « attardée », attachés à l'Église et à l'idéologie de la « survivance » et, d'autre part, ceux qui auraient fait la rupture avec ces dernières. Pourtant, les représentations ont évolué et la remise en cause se dote d'un caractère plus structurel, au point de devenir une fin en soi. Ce n'est qu'au moment de la reprise du *Pendu* que les critiques en ont pris conscience.

De la même manière, et parce que la pièce de Michel Tremblay est moins symbolique que celle de Gurik (sa compréhension peut donc être plus immédiate), Jean Basile explique dans sa critique des *Belles-sœurs* que « chacune de ses 'belles-sœurs' représente une idée fixe, un mythe. C'est bien entendu l'époque de

⁹² « Pompon : La pièce est un peu trop petite pour le monde.

Yonel : Ou, le monde trop petit pour la pièce. » peut-on lire dans *Le Pendu*, p. 86.

⁹³ *La Presse*, 14 février 1968, p. 70.

ses parents que Michel Tremblay stigmatise [...]. Mais la jeunesse y participe »⁹⁴. Le Jeune Théâtre aurait donc pu n'être que l'entreprise de règlement de comptes d'une génération envers celle qui la précède, la première se posant comme « moderne » par opposition à « l'ancienne ». Il n'en est rien. S'il a pu participer à la mise en place d'un repère identitaire (encore en vigueur) pour plusieurs générations à venir, c'est que la « modernité » qu'il manifestait dépassait ce conflit des générations. « L'entreprise de démolition »⁹⁵ que sont les *Belles-sœurs* est érigée en principe par une certaine jeunesse qui entend manifester sa liberté de sujet à travers l'utilisation à outrance de son esprit critique. C'est en même temps la « démolition » d'un mode de représentations apparaissant obsolète.

Il se crée alors presque immédiatement une adéquation entre théâtre, modernité et engagement de gauche (au sens de contestation de l'ordre établi). On peut la comprendre en reprenant les propos de Robert Gurik, rapportés par Martial Dassylva au moment de la création de *À cœur ouvert* en novembre 1969 :

Tous les gouvernements quels qu'ils soient [...] tendent à consolider les choses acquises et à s'immobiliser dans des structures données [...]. Pour moi la gauche n'est pas une question de programme ou de parti politique. Elle n'est pas située géographiquement. Est à gauche ce qui est en mouvement.⁹⁶

On comprend donc que l'exaltation du mouvement n'est pas simplement d'ordre esthétique, mais qu'il est le fondement d'un système de représentations à part entière puisque l'exigence esthétique se révèle être une nécessité politique. « Aujourd'hui, il devrait être interdit d'écrire un chef-d'œuvre » poursuit Gurik dans l'entrevue. C'est que les chefs-d'œuvre, selon lui, sont conservateurs. Le théâtre, art de l'éphémère dans lequel le texte ne clôt pas l'ouvrage et ne se fige pas, apparaît comme le médium « moderne » par excellence.

⁹⁴ *Le Devoir*, 30 août 1968, p. 8.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁶ *La Presse*, 15 novembre 1969, p. 30.

3- Théâtre engagé ou théâtre politique ? : la question du nationalisme dans *Hamlet, Prince du Québec*

L'esprit critique s'affiche peu à peu comme le critère de référence de la modernité. Il importe ici de comprendre que son usage se fait dans le but de réveiller les consciences individuelles, tout en éveillant une conscience collective. Ce processus ne se fait pas encore à travers un théâtre proprement engagé, mais plutôt « politique », c'est-à-dire souhaitant poser plus de questions que ne donnant de réponses. Pourtant la limite entre le « politique » et « l'engagé » se révèle fragile puisque les réponses aux questions posées sont souvent, quoi que les auteurs en disent, implicites.

Le Jeune Théâtre s'ingénie, comme nous l'avons vu, à manifester un esprit critique à travers ses thèmes contestataires, et incite le public à en faire lui aussi (bon) usage. Même s'il ne faut pas exagérer les ambitions des artistes de l'époque, qui veulent aussi « avoir du fun » (selon le mot d'André Brassard), il y a quand même un réel agacement, voire un énervement face à ce qui est perçu comme une certaine torpeur des Québécois. L'objectif est alors de réveiller les consciences. Si le théâtre de la fin des années 1960 est engagé, ce n'est pas encore qu'il met en scène une situation socio-politique vue à travers une grille de lecture analytique, offrant explications et (éventuellement) solutions, mais c'est qu'il se veut un théâtre de conscientisation : « C'est une prise de conscience que je fais », explique Michel Tremblay dans *La Presse*⁹⁷. André Major l'avait perçu au moment de la création : « Il est aussi certain que 'Les Belles-Sœurs' seront, dans notre théâtre, un moment décisif à plusieurs égards [...] celui de la conscience »⁹⁸.

Tout en cherchant à réveiller les consciences individuelles, le nouveau théâtre éveille simultanément une conscience collective. Nous voyons que ce théâtre contestataire reste inscrit dans la continuité de la Révolution tranquille, en en réorientant toutefois le discours, radicalisant ses aspirations indépendantistes. Il est alors peut-être trop tôt pour parler de théâtre « engagé » : Robert Gurik dit à ce

⁹⁷ *La Presse*, 16 août 1969, p. 26.

⁹⁸ *Le Devoir*, loc. cit., p. 13.

titre qu'il fait un théâtre « politique »⁹⁹. Mais nous pouvons voir, à travers l'exemple de sa pièce *Hamlet, prince du Québec* que la limite se révèle floue, le théâtre québécois s'engageant dans une voie polémique où le risque du didactisme, rejeté par les uns, exalté par les autres, va créer un véritable débat.

L'année 1968 est donc bel et bien celle des coups de « pétard »¹⁰⁰. Avant même *Les Belles-sœurs*, en janvier, la scène montréalaise a eu droit à une autre pièce « révolutionnaire »¹⁰¹ : *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik. Dans cette dernière, l'auteur offre une interprétation toute particulière de la tragédie de Shakespeare puisqu'il l'adapte à la situation québécoise, en usant de masques caricaturaux pour transformer les personnages de la pièce en personnages de l'actualité québécoise. Gurik dit lui-même qu'il a fait une pièce politique plus qu'engagée, même s'il avoue dire clairement ce qu'il a à dire, sans passer par le symbolisme¹⁰². En vérité, il demeure dans son *Hamlet* une forte dimension symbolique, notamment incarnée par le héros qui, s'il est « prince du Québec », est en même temps le Québec lui-même. Mais chez Gurik, aucun message univoque n'est asséné au spectateur, la question de l'indépendance restant en suspens dans ce témoignage de la lutte entre les tendances fédéraliste et séparatiste. Jean-Claude Germain dit d'ailleurs de l'auteur qu'il « n'a rien à enseigner »¹⁰³, ne croyant pas aux recettes toutes faites.

Pourtant, lors de la réception de la pièce, une chose a marqué les esprits plus que les autres : l'exaltation de la libération. La pièce est attendue et reçue comme un « pétard » par beaucoup ; on parle de « révolution » faisant « éclater [le public] d'un grand rire libérateur »¹⁰⁴. Le symbole d'un Hamlet maître de lui-même renvoyant à la nation québécoise est ce qui marque le plus. C'est d'ailleurs ce que l'interprétation que le titre lui-même propose. Laurent Mailhot comprend ainsi « Hamlet, prince du Québec » comme « le Québec, prince du Québec, c'est-à-dire autonome, libre, indépendant, maître de lui, ayant dépassé ses velléités et surmonté

⁹⁹ *Le Devoir*, 13 janvier 1968, p. 11.

¹⁰⁰ *La Presse*, 23 janvier 1968, p. 36.

¹⁰¹ *Le Devoir*, 24 janvier 1968, p. 6.

¹⁰² *Le Devoir*, loc. cit., p. 11.

¹⁰³ Jean-Claude Germain, « Robert Gurik : l'auteur qui n'a rien à enseigner », *Digeste Eclair*, novembre 1968, p. 204-206.

¹⁰⁴ *Le Devoir*, loc. cit., p. 6.

sa peur »¹⁰⁵. Après tout, comment un « théâtre de la libération » peut ne pas vouloir clairement signifier sa raison d'être ? Les aspirations du public à voir un théâtre qui dénonce ce qui l'opprime semblent telles qu'il peut en oublier de considérer les autres questions soulevées par ce dernier. Ainsi, on retient surtout que l'Eglise (personnifiée par la Reine) « n'en sort pas indemne »¹⁰⁶ ; on retient aussi que Hamlet est « forcé d'enchaîner [sa] langue »¹⁰⁷. Les personnages des fossoyeurs représentent assez bien ce qui, finalement, retient le plus l'attention du public, puisqu'ils traduisent le dilemme politique principal des Québécois à ce moment là :

1^{er} FOSSOYEUR :
 Maudite radio ! Ils ont annoncé tout à l'heure que Lévesque allait faire un parti pour l'indépendance. J'aime pas ça.
 2^{ème} FOSSOYEUR :
 Moi, avec un gars comme ça, je marche. Quand ils l'ont sacré dehors y en a un paquet qui l'a suivi. C'est plus une purge, c'est une colique¹⁰⁸.

Il est évident que la majorité du public qui assiste aux représentations au théâtre de l'Escale a un parti pris, la pièce ne venant que confirmer sa vision des choses. On voit par ailleurs que l'allusion à la démission de René Lévesque du Parti Libéral, pour fonder le Mouvement Souveraineté Association (MSA), à peine deux mois plus tôt, tout comme par exemple la référence au « Vive le Québec libre » d'un De Gaulle qui donne ses traits au personnage du spectre, père d'Hamlet¹⁰⁹, traduisent une certaine excitation, une hâte dans l'écriture, de la part même de l'auteur, à un moment où les choses bougent.

Malgré tout, si le message est clair, il reste incomplet. On ne peut en effet penser que Hamlet serait le simple porte-parole de Gurik, lui-même porte-parole de nombreux Québécois. Il importe de considérer l'ambiguïté de la pièce que crée le passage de théâtre dans le théâtre, au moment où Hamlet fait jouer son propre drame devant le Roi (L'anglophonie). En 1980, Laurent Mailhot explique ainsi¹¹⁰ que l'excitation d'Hamlet à la fin de sa pièce doit rappeler que le théâtre n'est

¹⁰⁵ Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 124.

¹⁰⁶ *Le Devoir*, loc. cit., p. 6.

¹⁰⁷ Gurik, *Hamlet...*, p. 33.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁰ Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 122.

qu'un leurre, une catharsis certes, mais que dans les faits, la situation reste inchangée. Rire à la « comédie », aussi vraie et décapante soit-elle, peut même n'être que la révélation de la névrose du public : « *Il rit nerveusement* »¹¹¹. Gurik laisse donc en suspens le « comment » de la libération et met en question le comportement du Québec lui-même (et non seulement de ses oppresseurs). Il y a donc un certain décalage entre le « message » de la pièce (dans laquelle Hamlet, faut-il le rappeler, meurt, bafouillant ces mots : « Il faut... que vive... un... Qué...bec... libre »¹¹²) et les réactions d'une partie du public, trop content d'assister à une satire intelligente de la vie politique québécoise.

La critique n'est pourtant pas toute bienveillante face à ce nouvel art qui semble flirter dangereusement avec ce qui peut ne pas être considéré comme étant de son ressort¹¹³. Martial Dassylva, lui-même défenseur d'une culture authentiquement québécoise, affirme ainsi que l'engagement politique du théâtre ne doit pas être sa principale raison d'être et qu'il doit rester un art de qualité¹¹⁴. Il rapporte alors les « facilités » et les « scories » d'une pièce écrite dans la « précipitation ». Mais, comme il avoue lui-même faire « figure de gêneur » et « désamorcer » ce que tout le monde perçoit comme une « bombe politique », on comprend que sa critique ne représente pas l'avis dominant sur la pièce.

¹¹¹ Gurik, *Hamlet.*, p. 87.

¹¹² *Ibid.*, p. 125.

¹¹³ Lire à cet égard : « Satire ou plaisanterie ? », *Sept-Jours* n°21, du 4 au 10 février 1968, p. 46-47.

¹¹⁴ *La Presse*, loc. cit., p. 36.

CONCLUSION :

C'est finalement la pièce de Gurik qui nous permettra de synthétiser toutes les dynamiques principales de notre période. Dans un premier temps, elle commence en effet à provoquer un débat qui va polariser toute la problématique théâtrale moderne des années à venir, celui de l'engagement politique, de ses limites et de ses contradictions éthiques et esthétiques. À un moment de la pièce, Hamlet s'adresse à Ophélie (Jean Lesage) en ces termes : « J'ai aussi entendu dire que vous vous fardiez. », évoquant par là le refus de la princesse d'assumer sa propre identité¹¹⁵. Ne peut-on y voir le signe du fait que la limite entre théâtre et politique devient floue puisque même les hommes politiques se « fardent », portent des masques ? C'est que parler de « théâtre vivant » signifie aussi que ce dernier commence à passer par-dessus la rampe, qu'il déborde de la scène pour rejoindre la réalité de la « vie », de l'histoire. N'est-il pas révélateur à cet égard que Gurik annonce, dans sa pièce, le futur rôle que jouera Pierre-Elliott Trudeau, alias Laërtes, vendu à Ottawa et aux Américains (« l'Anglophonie ») ? Le « Jeune Théâtre » est tellement de son temps qu'il en vient à se faire visionnaire, saisissant l'aboutissement logique d'une situation qui conduira à la crise d'Octobre 1970.

Cette pièce est également représentative de l'évolution du théâtre engagé durant cette période puisque encore une fois, elle ne remet pas tant en cause la tradition opposée à la modernité de la « Révolution tranquille », mais aussi et surtout cette « Révolution tranquille » là. « Mais que nous importe puisque notre conscience est *tranquille* (les italiques sont de nous) »¹¹⁶ dit ironiquement Hamlet au Roi, le « nous » référant exclusivement aux deux personnages. La remise en cause est ici créée par la polysémie des mots, permise par l'écart entre le référent du drame et celui de l'histoire et de l'actualité québécoises.

De 1965 à 1968, les représentations de la réalité québécoise sur les planches se modernisent donc tant dans le fond que dans la forme. Mais si le théâtre engagé se veut contestataire, c'est-à-dire critique des « évidences » du récit hégémonique révolutionnaire tranquille, il n'en demeure pas moins dans la continuité de cette

¹¹⁵ Gurik, *Hamlet...*, p. 76.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.85

dernière, apparaissant comme une radicalisation de ses orientations. En revanche, si la première Révolution tranquille reste dans les mémoires comme un moment de consensus général, les quelques contestataires n'ayant pas de réelle influence immédiate, la seconde qui semble lancée vers 1965, est elle plutôt marquée par le dissensus. Ce n'est plus tant l'État qui porte alors le mouvement, mais c'est un mouvement populaire, auquel participe activement le théâtre engagé, qui revendique une conception de la « modernité » plus assumée et qui oblige l'État à s'adapter à lui.

Chapitre III

1968-1973 : la consolidation de la modernité

Dans *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*¹, Jean-Guy Côté constate que l'engagement artistique au Québec a d'abord été nationaliste avant de glisser petit à petit vers le social. Si la limite entre théâtre politique et théâtre engagé était floue, dans *Hamlet* notamment, c'est que, malgré toutes les précautions de l'auteur pour ne pas donner à voir des réponses toutes faites, une problématique sociale, incarnée notamment par les deux fossoyeurs, sous-tend la pièce, trahissant une idéologie de gauche qui ne laisse pas la place au questionnement. De la même manière, malgré tout ce que Michel Tremblay ne dit pas, laissant sa liberté critique au spectateur, son théâtre demeure très marqué socialement, au point de se faire souvent qualifier de « misérabilisme ». C'est que dans sa volonté d'aider à la création d'une conscience collective, le jeune théâtre cherche à prendre en compte toutes les classes de la société québécoise, en donnant la parole à celles qui ne l'avaient pas eue jusque là et en les situant dans la lutte qui les oppose aux autres. Or, nous l'avons vu, ce nouveau théâtre, dont l'objectif principal est de se faire l'expression de la culture « d'ici », doit lui-même combattre pour sa propre reconnaissance. Le lien est alors rapidement fait entre sa propre marginalité, celle d'une certaine couche de la population et, en dernière instance, celle de la nation québécoise toute entière. La grille de lecture marxiste, popularisée par la revue *Parti Pris* quelques années plus tôt et influencée par le mouvement général de décolonisation, permet de créer ce parallèle, menant à un nationalisme de gauche, c'est-à-dire socialiste. Le « théâtre de la libération »² qui est prôné entend émanciper le Québec de son « aliénation ». Ce mot que l'on retrouve si souvent dans les discours des praticiens du théâtre, est de nature proprement marxiste.

¹ Jean-Guy Côté, « Le Théâtre Parminou : onze ans d'intervention théâtrale et politique en milieu populaire », dans Jacques Pelletier dir. *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, UQAM, 1986, p. 121.

² Germain, « J'ai eu le coup de foudre »... , p. 125.

Certains commencent alors à penser qu'il serait hypocrite de vouloir révolutionner le théâtre sans chercher à révolutionner la société qui le produit. C'est ainsi que l'engagement théâtral va se radicaliser. La remise en question des formes traditionnelles trouve désormais sa plus forte manifestation dans l'avènement de la « création collective ». Portée par la tournée du Grand Cirque Ordinaire avec son spectacle *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*³, cette nouvelle forme de théâtralité proprement moderne, alliant participation et improvisation, devient en effet une véritable mode dans les années 1970, permettant à de nombreuses troupes de se former autour de son principe : c'est notamment le cas du Théâtre Euh ! en 1970 et du Théâtre des Cuisines en 1973. On constate alors que les années 1970 marquent les débuts de la théorisation moderne du théâtre au Québec, amenant simultanément un véritable éclatement de la sphère théâtrale. Ce qui pouvait apparaître comme un projet commun, comme un consensus au sein de la sphère théâtrale par la contestation du récit dominant d'un « Québec moderne », devient lui-même dissensus entre différentes conceptions de l'art, mais aussi de la politique, de la société... et de la modernité.

Nous partirons ainsi, dans un premier temps, d'une illustration tirée de la revue *Jeu n°2*⁴, qui apparaît très représentative de cet éclatement du théâtre québécois. Nous verrons que, bien qu'émanant d'un projet commun, ce que les divers auteurs ou troupes entendent représenter sont des réalités esthétiques, sociales et idéologiques différentes, en fonction de leur degré de radicalisation. Mais toute explosion est créatrice d'énergie, et c'est à travers cet éclatement que l'édifice de la modernité québécoise va se consolider : théorisé, il se met à l'heure occidentale ; en crise, il se définit et se raffermir ; en lutte, il se crée un destin pour se constituer en une sorte de mythe moderne. C'est que, au-delà des différences et différends, certains éléments demeurent communs à toutes ces conceptions, permettant de fournir un support identitaire au discours de la modernité⁵.

³ Grand Cirque Ordinaire, *T'es pas tannée*....

⁴ Voir annexe iv.

⁵ Il ne faudra pas s'attendre, dans ce chapitre, à une quelconque symétrie dans la méthode, par rapport au chapitre précédent. Les représentations de la modernité véhiculées par les troupes mentionnées sont en effet à rechercher moins dans les bribes de textes qu'il reste des représentations que dans leurs formes d'organisation ou dans leurs choix esthétiques. Néanmoins, une certaine constance méthodologique demeure dans l'analyse du discours critique, dont il importe de mettre au jour les mécanismes de construction d'une auto-représentation moderne d'une partie de la collectivité québécoise.

A) Mode, radicalisation et éclatement de l'engagement

1- Diverses réalités économiques, organisationnelles et esthétiques

Le schéma présenté dans le premier chapitre, est tiré de la revue *Jeu* n°2 du printemps 1976, et accompagne l'article de Claude des Landes intitulé « Les mystères du théâtre »⁶. L'auteur y dénonce le fossé qui se creuse de plus en plus entre les conseils d'administration et la réalité du jeune théâtre au Québec. De manière plus générale, cette situation reflète le sentiment grandissant chez les praticiens du théâtre d'être dépossédés de leur propre art, dont la destinée semble gérée par un gouvernement qui distribue (à travers le MAC), de manière « injuste », ses faveurs (ses subventions). Ce que l'illustration montre alors, ce sont avant tout les différentes réalités économiques entre les producteurs dramatiques. Elle ne mentionne pas le statut des auteurs, mais il semble pertinent de situer Michel Tremblay et Robert Gurik parmi les élus, puisqu'ils arrivent assez rapidement à vivre de leur théâtre (surtout l'auteur des *Belles-sœurs*), et qu'ils sont joués dans les théâtres institutionnalisés de Montréal, tels le Rideau-vert, le Quat'Sous, ou même le Théâtre du Nouveau Monde.

Pour ces deux dramaturges, la réalité organisationnelle du théâtre demeure assez traditionnelle : le texte est toujours antérieur à la création scénique, l'auteur se situant en amont d'une sorte de chaîne de production passant par le metteur en scène et allant jusqu'au comédien. Malgré les efforts réels pour faire participer tous les artisans à la création et malgré l'importance nouvelle accordée par les dramaturges et la critique au metteur en scène, qu'il soit André Brassard (pour Tremblay) ou Roland Laroche (pour Gurik), le texte conserve une sorte d'autonomie traditionnelle. On peut notamment comprendre ce phénomène à la lecture des critiques du *Devoir* ou de *La Presse* : dans les deux quotidiens, on réserve avant tout un sort au texte, à ses thèmes et son écriture, avant de juger la mise en scène, puis en dernière instance le jeu des comédiens ou les effets techniques⁷. Ce jeune théâtre issu de la mouvance du CEAD entend donc affirmer,

⁶ Claude des Landes, « Les mystères du théâtre », dans *Cahiers de théâtre Jeu* n°2, printemps 1976, p. 11.

⁷ A titre d'exemple, parmi tant d'autres : *Le Devoir*, 17 novembre 1969, p. 10.

comme on l'a vu, une identité culturelle québécoise en créant une œuvre qui reste. C'est précisément parce que l'on souhaite constituer une véritable littérature théâtrale québécoise que dès mai 1971, au moment de la nouvelle mise en scène des *Belles-sœurs* au Rideau-vert, Michel Bélair (dont la pensée est sans doute représentative) se plaît à considérer que la pièce est déjà un « classique », à peine quatre ans après sa création⁸. Ainsi, le rapport hiérarchique auteur/metteur en scène/comédiens demeure, même si l'on peut prétendre le remettre en cause ou chercher à l'adoucir. Le commentaire de Roland Laroche, rapporté par Gisèle Tremblay, à propos de la création du *Procès de Jean-Baptiste M.*, de Robert Gurik, est intéressant à cet égard⁹. Il remarque que « la démarche de la pièce s'est appliquée à la mise en scène », puisque selon l'auteur, la pièce montre que l'on ne peut réellement détruire la hiérarchie ni tuer l'autorité, mais seulement des « charges de pouvoir ». Tous les hommes sont perçus comme autant de « M. Tout-le-monde », identiques au sein d'une même condition sociale : juges et accusés se confondent. Pour signifier cela, les comédiens sont « tous sur la scène du début à la fin », interchangeant les rôles, et la mise en scène se serait ainsi faite « en équipe ». Bien que le propos de *l'auteur* amène une telle organisation esthétique, il n'en reste pas moins qu'« on ne tue pas *l'autorité* ». Tout ce discours peut alors être lu par certains comme une simple vue de l'esprit, la structure restant traditionnelle. Comment en effet, représenter une mentalité moderne si l'on conserve une structure organisationnelle obsolète ?

C'est en réponse à cette question et en réaction à un nouveau théâtre québécois qui se prétend quelque peu « révolutionnaire », que se développe l'idée de création collective. Il s'agit dans un premier temps de radicaliser le changement, de contester l'évolution contemporaine et de proposer une véritable « révolution ». On constate alors que les producteurs refoulés au purgatoire ou aux enfers sont, pour la plupart, des troupes de création collective, étant toutes plus ou moins marginales. C'est qu'au principe même de ces dernières se trouve une contestation, une remise en cause profonde et consciente : celle de l'auteur et de la hiérarchie. À une représentation verticale de la création, on oppose une horizontalité qui prône

⁸ *Le Devoir*, 25 mai 1971, p. 10.

⁹ *Le Devoir*, 14 octobre 1972, p. 13.

une véritable participation de tous les artisans. Mais là encore, diverses réalités vont se confronter.

Selon Fernand Villemure¹⁰, il y a eu au Québec, entre 1965 et 1974, au moins 415 créations collectives. La seule constante qu'il peut en tirer, les distinguant du théâtre traditionnel est la suivante : « la création collective est une création faite par plusieurs personnes-auteurs »¹¹. De manière générale, nous pouvons retenir quelques caractéristiques de ce théâtre. Ainsi, il « naît assez spontanément au sein d'un groupe qui ressent globalement les mêmes choses à dire »¹². Dans le cas du Grand Cirque Ordinaire, la réunion se fait entre quatre anciens étudiants du Conservatoire de Québec et deux jeunes de l'École nationale de théâtre¹³ autour d'un même besoin de révolte (les trois premiers ont fait la grève en 1965 ; les deux autres ont quitté l'École à leur troisième année) contre l'enseignement d'un art dramatique trop rigide, peu transgressif, et trop traditionnel. Comme Raymond Cloutier, Clément Cazalais, ancien du Conservatoire de Montréal, est marqué par le festival d'Avignon de 1968 et rentre avec l'idée de former un théâtre parallèle au théâtre officiel. Il est rejoint dans ce projet par Marc Doré, déjà connu dans le milieu, lui aussi influencé par l'avant-garde américaine et sentant le même besoin de produire un théâtre de remise en question du système en place.

Autre caractéristique donc de la création collective : elle est « de contestation, souvent de dénonciation »¹⁴. C'est d'ailleurs ce qui permet de souder un groupe. Comme il n'est pas reconnu officiellement, et ne peut bénéficier de larges subventions, il s'agit d'un théâtre essentiellement pauvre, « dont les moyens matériels sont réduits à leur simple et efficace expression ; décors, costumes peu coûteux »¹⁵. Ce dépouillement n'est pourtant pas vu comme une contrainte, car il permet la « distanciation » recherchée par ces troupes, refusant de faire du théâtre un simple divertissement (mais visant « à sensibiliser un public à un problème

¹⁰ Fernand Villemure, « Aspects de la création collective au Québec », *Cahiers de théâtre Jeu* n° 4, hiver 1977, p. 57-71.

¹¹ *Ibid.*, p. 57.

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ Respectivement Guy Thauvette, Suzanne Garceau, Jocelyn Bérubé, Raymond Cloutier et Paule Baillargeon et Claude Laroche.

¹⁴ Villemure, « Aspects... », p. 58.

¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

donné, vécu par ce public »¹⁶). Ainsi, sans gros moyens, il lui importe d'essayer d'être le plus efficace possible dans la mise en scène et dans l'expression. La création collective correspond alors à un théâtre de recherche formelle (un théâtre qui dit « Euh ! »), fait par des jeunes qui se cherchent eux-mêmes¹⁷. Mais c'est aussi une recherche « sociologique »¹⁸. Ce n'est pas, comme le théâtre traditionnel, un théâtre de personnages dont on creuserait la psychologie individuelle, mais c'est un théâtre qui naît d'un constat sociologique, tentant de comprendre ou de résoudre la situation.

Ce refus d'un individu dans lequel tous peuvent se retrouver, en fait un théâtre du particulier, « qui n'a un caractère 'universel' que par accident »¹⁹. C'est que, refusant le Grand Théâtre, la création collective refuse en général toute prétention à l'universel. Théâtre du « faire », plus que de « l'être »²⁰, de la révolution plus que de l'immuable, la création collective se fait « souvent sans 'texte écrit', si ce n'est un canevas de base »²¹. Il importe de noter qu'une des méthodes d'initiation à la création collective, selon Fernand Villemure, est le « collage ». De ce point de vue, il n'est pas rare (les exemples de *Cré Antigone !* du Théâtre Euh ! ou de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* du Grand Cirque, le montrent), que l'on parte d'un texte initial pour le retravailler, le recontextualiser, en y faisant des coupures et ajouts. Les repères spatio-temporels dramatiques traditionnels éclatent alors, laissant la place à des structures en sketches, ou à des juxtapositions d'intrigues²².

De plus, « sans 'texte écrit' », la création collective laisse, à l'image des « jam sessions » de jazz²³, une très large part à l'improvisation. Sans auteur intouchable, chacun ayant la liberté d'apporter ses idées, gestes ou images à la création, et se retrouvant finalement dans une situation égale au moment d'improviser, « les

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷ Voir à cet égard la citation de Raymond Cloutier dans *Cahiers de théâtre Jeu* n°5, printemps 1977, p. 35 : « je cherchais mon corps, je cherchais ma personne, j'ai eu l'impression à travers tout le cours qu'on était pas mal de monde qui cherchions à être dans l'espace ».

¹⁸ Villemure, « Aspects... », p. 58.

¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

²⁰ *Ibid.*, p. 58.

²¹ *Ibid.*, p. 58.

²² Cette technique, typiquement brechtienne, de discontinuité temporelle permet de créer un effet de distanciation. Voir à cet égard Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978, p. 89.

²³ Villemure, « Aspects... », p. 61.

relations entre comédiens et animateurs sont [jugées] plus démocratiques que dans le théâtre traditionnel »²⁴. Il y a, explique Fernand Villemure, différents « modes de création », impliquant tous un travail collectif partant du postulat qu'« il n'y a qu'un pas » entre les problèmes d'un groupe et ceux de « toute une collectivité »²⁵. Dans le cas du Grand Cirque, comme du Théâtre Euh !, on assiste à l'évolution rapide d'un certain leadership (de Raymond Cloutier d'une part, et de Marc Doré et Clément Cazalais d'autre part) à une commune de travail, où tous les comédiens-auteurs-artisans peuvent participer, surtout dans le cas du Théâtre Euh !, à l'élaboration du spectacle, sans hiérarchiser les compétences de chacun.

Pourtant, malgré ces caractéristiques communes, le Euh ! et le Grand Cirque ne sauraient se confondre. Jean Caron parle d'ailleurs, dans *Le Soleil*, de « la confrontation de deux conceptions du théâtre »²⁶. Ce qui oppose les deux esthétiques, c'est l'importance accordée à la « dramatisation ». Si le Grand Cirque exalte cette dernière, faisant de la fabulation un élément essentiel du spectacle et conservant l'idée de personnages, tels Jeanne d'Arc, qui évoluent au cours de la représentation, la « dramatisation » apparaît trop divertissante au théâtre Euh ! Au « miroir réfléchissant » que tend le Grand Cirque, le Euh ! oppose un didactisme plus direct. C'est donc dans le rapport au public que diffèrent surtout ces diverses formes d'engagement.

2- Divers rapports au(x) public(s) : le problème du « populaire »

Lorsque Fernand Villemure écrit son article, il entend également repenser la critique face à l'évolution de l'art dramatique, les critères traditionnels ne pouvant plus être appliqués à la création collective. Ainsi, selon lui, ce qu'il importe avant tout d'évaluer, c'est l'efficacité de la relation entre comédiens-auteurs et spectateurs : il s'agit de savoir si le message a atteint l'auditoire précis concerné. Même si un tel jugement s'applique avant tout à la création collective, généralement engagée de manière explicite, il reflète la tendance générale du

²⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁶ *Le Soleil*, 17 novembre 1970, p. 27.

nouveau théâtre québécois à se vouloir « populaire ». Si la tradition est associée aux élites, la modernité émane nécessairement du « peuple » québécois : pour être moderne, il importe de sortir de ce schéma où « les colonisés se colonisent eux-mêmes »²⁷; il faut chercher l'authenticité, c'est-à-dire l'acceptation de soi.

Pourtant, la notion de « théâtre populaire » se révèle problématique et polysémique, en fonction des réalités dramatiques qu'elle recouvre. En effet, s'agit-il de faire un théâtre qui émane du peuple ou qui s'adresse à lui ? S'agit-il simplement de représenter le peuple en lui donnant la parole ou de parler pour lui ? Mais quelle réalité recouvre précisément ce peuple : est-ce le grand nombre face aux élites sociales, économiques et culturelles, ou est-ce une classe particulière, celle du prolétariat ouvrier industriel ? Comment déterminer alors ses goûts ? Voilà les principales questions par rapport auxquelles se situent ceux qui se réclament d'un théâtre populaire.

Ainsi, le « populaire » auquel prétendent Tremblay ou Gurik apparaît déjà dans ces années, ambigu. Chez Gurik, il se manifeste essentiellement dans le mélange entre une structure qui recherche la complexité, et des thèmes et un langage à la simplicité revendiquée. Théâtre d'actualité et contestataire, il lui faut rejoindre l'opinion d'une majorité de Québécois, en parlant de ses problèmes (que ce soit celui de l'indépendance dans *Hamlet, prince du Québec*, ou du pouvoir bureaucratique moderne dans *À cœur ouvert*). De même, l'analyse que Micheline Cambron fait des *Belles-Sœurs*²⁸ montre en quel sens le caractère populaire du théâtre de Michel Tremblay doit être entendu. En effet, le dramaturge instaure une « brèche »²⁹ en montrant l'autre (ces personnages miséreux, pleins de ressentiment mais surtout désespérés) qui se situe à l'intérieur même du sujet collectif québécois. Si cela n'est pas évident (c'est-à-dire absent des « évidences » qui constituent le discours hégémonique), la prise de conscience de l'identité commune du spectateur et du personnage sur scène est sinon immédiate, du moins inévitable à terme, jusqu'à l'assimilation : « Il y a dans tout jeune auteur un

²⁷ Michel Sabourin, « L'animation, mythe ou instrument valable », Montréal, Théâtre Populaire du Québec, 22 décembre 1970, p. 2.

²⁸ Cf supra.

²⁹ Lamonde, « La modernité... », p. 299.

règlement de compte qui dort [...]. Il [Michel Tremblay] le réveille en nous. »³⁰, écrit Jean Basile. Ainsi, par son réalisme, l'auteur donne la parole à « une classe sociale déterminée (elles existent dans les faits même si on les refuse en esprit) : ouvrière »³¹. Cependant, cette prise de parole (ou plutôt ce don de la parole) se fait à travers la structure d'un code « élaboré ». C'est pour cette raison que le théâtre de Michel Tremblay va se voir peu à peu traiter de « populiste », plus que de « populaire »³². Pour certains amateurs de théâtre, il ne rejoint pas le public qu'il devrait concerner, mais il ne ferait que satisfaire une bourgeoisie qui se donnerait bonne conscience en prenant pitié pour ces personnages exagérément « misérables » et vulgaires. On rappelle alors qu'il ne suffit pas de faire un théâtre réaliste pour qu'il puisse être dit « populaire ».

Ainsi ce théâtre, bien que relativement populaire, demeure dans une relation scène/salle assez traditionnel : on parle de représentations au sens où le texte est mis en scène, laissant au spectateur assis dans son fauteuil un espace critique qui apparaît trop réduit à certains membres de cette nouvelle génération de fougueux contestataires. Contre cette apparente passivité du spectateur, on commence à vouloir faire un théâtre pour le peuple, qui le concerne véritablement, dans son fond et dans sa forme. En effet, la tentative de faire un théâtre qui parviendrait à amener ce dernier dans les grandes salles apparaît vaine ou même hypocrite à certains. On tente d'aller chercher le spectateur où il est et où il souhaite être : là seulement, il pourrait se sentir concerné et avoir un rapport actif au spectacle.

C'est alors que toute une frange de la sphère théâtrale se dirige vers la création collective et l'animation. Au même titre que l'on rejette l'auteur, on refuse le metteur en scène, et on instaure la fonction d'animateur. Ce dernier, par l'idée de médiation qu'il implique, met en avant le rapport de communication entre le spectacle et le public³³. Parmi les caractéristiques essentielles de la création collective qu'énumère Fernand Villemure, plusieurs incluent le rapport avec le public. Une création collective cherche à « communiquer avec un public

³⁰ *Le Devoir*, 24 avril 1968, p.11.

³¹ *Le Soleil*, 31 août 1968, p.

³² Voir à ce sujet : Lucie Robert, « Théâtre engagé »..., p. 539.

³³ Selon Michel Sabourin, l'animateur doit répondre de plusieurs tâches : il doit organiser des soirées publiques et gratuites là où se trouve le public ; il doit veiller au succès d'une tournée ; il doit animer la réflexion du public de diverses manières, etc. (Sabourin, « L'animation... », p. 13.)

particulier », ce dernier étant le plus souvent composé d'un « petit nombre de spectateurs ». Elle doit en outre « sensibiliser un public à un problème donné, vécu par ce public », et ce but se double d'un « besoin d'atteindre le public directement concerné par le spectacle », sans se soucier de conserver une trace écrite de la pièce³⁴.

Ce qui ressort de ces constats, c'est que ce nouveau théâtre est tout entier tendu vers le pôle de réception, et que de ce souci primordial, est issu une particularisation d'un théâtre, en fonction de la pluralité des publics à atteindre. Dans ce rapport, l'animation, nous dit Michel Sabourin, est un « moyen d'éducation populaire »³⁵ : elle est « un véhicule d'informations » et un travail de conscientisation (il s'agit de réfléchir « des perceptions qui n'existaient qu'à l'état latent »³⁶). Ainsi, à ses débuts, le Théâtre Populaire du Québec (créé en 1963 par Jean Valcourt) se réclamait de la volonté, affirmée par Jean Vilar en France, d'apporter, par une politique de tournées, le théâtre de répertoire aux populations excentrées qui n'ont pas accès à la « grande » culture. À partir de 1969 et de la tournée de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* du Grand Cirque Ordinaire, il rejoint, sous la direction d'Albert Millaire, le projet général de promotion de la culture québécoise.

L'idée de « populaire » se réoriente alors. Ce qui est proposé désormais, c'est une création collective québécoise qui se veut issue du peuple³⁷ puisqu'elle adopte la forme du cirque, art populaire par excellence, et qu'elle se dit « ordinaire », c'est-à-dire branchée sur la vie quotidienne du grand nombre. À ce titre, « pour ne pas sortir du cadre d'habitude des citoyens de la place » où le spectacle se joue, les représentations n'ont plus lieu dans les salles conventionnelles, mais dans des sous-sols d'églises, des salles paroissiales, des CEGEPs, des centres de loisirs, etc. Et pour répondre à leur désir de « coller à la réalité »³⁸, les jeunes auteurs-comédiens du Grand Cirque laissent un espace d'adaptation dans leur pièce, en

³⁴ Villemure, « Aspects... », p. 58.

³⁵ Sabourin, « L'animation ... », p. 2.

³⁶ *Ibid.*, p. 2.

³⁷ Montréal. Archives de l'Université du Québec à Montréal. « Programme du Théâtre Populaire du Québec : le Grand Cirque Ordinaire : la famille transparente, t'es pas tannée Jeanne d'Arc ?, la soirée d'improvisation, Alice au pays des merveilles ». *Fonds du Théâtre Populaire du Québec*. 58P-660/5.

³⁸ Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Léméac, 1973, p. 54.

fonction du public devant lequel ils jouent. Ainsi, trois sketches inclus dans la pièce³⁹ n'ont qu'un vague canevas et ne se déploient que dans l'improvisation.

Dans cette nouvelle forme de théâtre populaire, dit de « participation », on attend une activité claire et visible de la part du public. Ainsi, des interactions avec le public, à la mode brechtienne, jalonnent les représentations ; lors des soirées d'improvisation, le spectateur peut être pris à partie ; les spectacles sont souvent suivis de séances de « jase » collective, lors desquelles les spectateurs peuvent s'exprimer librement sur ce qu'ils ont vu, permettant aux membres de la troupe d'adapter leurs futurs spectacles en fonction des réactions du public. Car ce qui importe avant tout, c'est l'efficacité du spectacle : il faut faire effet sur le spectateur en le sensibilisant à ses propres problèmes, ainsi qu'aux divers moyens de les exprimer lui-même. L'animation vise « une autonomie nouvelle pour l'individu » affirme Michel Sabourin⁴⁰. La création collective entend rendre tout le monde acteur, ou faire prendre conscience à chaque groupe d'individus du fait qu'il a la capacité d'agir, de créer. Elle répond donc à un enjeu : « réinventer »⁴¹ la société québécoise, en partant de la base. On a l'impression que « le peuple du Québec »⁴² s'éveille, commence à prendre conscience de lui-même, à se réfléchir.

Mais ce « peuple » reste bien vague, et garde, pour les membres du Grand Cirque, un sens assez indéterminé, allant de la classe ouvrière, aux classes moyennes, en passant par les milieux intellectuels et étudiants (dont la conscience critique semble plus aisée à former). L'évolution du théâtre Euh ! prend au contraire une orientation plus précise. Le « populaire » que la troupe de Québec revendique finit, au fil de ses recherches, par recouvrir exclusivement un prolétariat composé des « personnes défavorisées dans leur revenu, dans leur travail ou dans leur habitat »⁴³. À l'origine, le Euh ! anime les rues de Québec, notamment la Place royale, en paradant pour amener les passants avant de commencer ses sketches, improvisés pour une large partie. Petit à petit, à mesure de ses expériences dans les quartiers populaires, le Euh ! se familiarise avec un

³⁹ « La ballade au Québec », « La torture » et « la famille ». Voir Laurent Mailhot et Jean-Cléo Godin, *Théâtre québécois II*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 131.

⁴⁰ Sabourin, *op. cit.*, p. 2.

⁴¹ *Ibid.*, p. 2.

⁴² *Ibid.*, p. 7.

⁴³ Villemure, « Aspects... », p. 69.

public plus local, et décide de parler de leurs problèmes aux gens des quartiers, et non plus de divertir les « touristes américains »⁴⁴. Petit à petit, la troupe, mue par ce désir de parler à des publics qui semblent en avoir besoin, se dirige vers un théâtre de commande, offrant à ses commanditaires des spectacles traitant de problèmes précis. Gérard Sigouin, après avoir rappelé que ce théâtre de commande a commencé avec les Fêtes du quartier Saint-Jean-Baptiste, propose une illustration : « Par exemple, le Groupement des locataires du Québec métropolitain lui demande d'illustrer une législation qui prétendait améliorer les conditions de logement au Québec : le Euh ! produit sur-le-champ le *Bill 78 ou change-moi une piasse pour quat'trente sous !* »⁴⁵. Mais le didactisme de plus en plus fort du théâtre Euh !, à mesure que ses recherches idéologiques se précisent, radicalise le caractère « populaire » de son art. La limite entre la volonté de conscientisation et la tentation propagandiste se révèle floue, au point où beaucoup se demandent si, voulant parler « à » et « pour », le Euh ! ne parle pas finalement « à la place de »⁴⁶.

3- Diverses conceptions idéologiques et politiques : à gauche toute !

La polysémie du « populaire » révèle une division plus profonde stigmatisée par le schéma de la revue *Jeu*. Ce nouveau théâtre québécois, essentiellement engagé, bien que partant d'un certain consensus nationaliste, ou plutôt indépendantiste et socialiste, se fragmente en fonction du degré de radicalisation idéologique des troupes ou auteurs. La volonté de changement, la croyance dans les modalités possibles d'une éventuelle révolution, diffère selon les diverses conceptions du théâtre. La question qui se met à polariser une large part du débat est la suivante : faut-il conserver une priorité esthétique au théâtre ou doit-il avant tout servir de moyen d'action social et politique ? Plusieurs représentations de la modernité québécoise s'entrechoquent alors.

Contestataire, de Michel Tremblay au théâtre Euh !, le théâtre québécois se veut « subversif ». Cette subversion est d'ailleurs un principe même de l'animation

⁴⁴ Sigouin, *Théâtre en lutte*..., p. 65.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶ Denis, *Littérature*..., p. 59.

et de la création collective : il s'agit de faire découvrir « des potentialités non développées par la société actuelle »⁴⁷, selon Michel Sabourin. C'est entre autres à travers les thèmes des spectacles que la contestation sociale se déploie : elle peut n'être que périphérique, comme chez Michel Tremblay, où l'on peut comprendre que c'est entre autres l'éducation religieuse qui a fait des générations de « frustrées »⁴⁸, ou que le travail à la chaîne aliénant pousse les prolétaires vers la misère morale⁴⁹ ; mais la contestation peut aussi être plus directe et frontale, et ses thèmes plus précis.

L'exemple de la tournée de *T'en rappelles-tu Pibrac ?* par le Grand Cirque Ordinaire est révélateur à cet égard. La troupe s'engage, en association avec le TPQ et le poète Georges Dor, à jouer une pièce sur le cas du village de Pibrac (dans le Haut Saguenay), visité lors de la tournée de 1971, dans lequel les habitants, travailleurs du bois pour la plupart, sont « forcés de vivre sur le Bien-être social et de divers expédients »⁵⁰ alors qu'un domaine forestier n'attend que d'être exploité et qu'un barrage est construit à proximité sans recourir à aucun des villageois. Le Grand Cirque veut alors faire comprendre, à travers une sorte de collage des témoignages recueillis, qu'il y a une solution : « l'action directe »⁵¹. Pour cela, la pièce, fondée en grande partie sur l'improvisation, met en scène quatre habitants de Pibrac qui veulent tous agir mais qui, en fonction de leur caractère (de la prudence à la fougue) ne savent pas comment s'y prendre : « C'est un spectacle sur les conséquences de l'histoire lorsqu'un peuple perd le pouvoir de dessiner celle qu'il désire. C'est aussi la description des conséquences du chômage lorsqu'un peuple perd les moyens de s'inventer des solutions » explique Raymond Cloutier⁵². L'engagement politique semble tel ici que le spectacle se voit finalement « censuré » à l'hiver 1971, le gouvernement libéral de Robert Bourassa menaçant le TPQ de lui retirer ses subventions. Si une telle réaction a eu lieu, c'est

⁴⁷ Sabourin, « L'animation... », p. 2.

⁴⁸ Lire à cet égard : « Carmen : [...] A [Marie-Lou] se défrustrait sur les balustrades d'église mais a pensait même pas à c'qu'a faisait ! » dans Tremblay, *A toi, pour toujours...*, p. 77.

⁴⁹ Lire à cet égard : « Léopold : [...] Toute ta tabarnac de vie à faire la même tabarnac d'affaire en arrière de la même tabarnac de machine ! » dans *Ibid.*, p. 63.

⁵⁰ *Le Devoir*, 3 décembre 1971, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

⁵² Montréal. Archives de l'Université du Québec à Montréal. « Le Théâtre Populaire du Québec présente Le Grand Cirque Ordinaire dans Le Québécoi ? ou T'en rappelles-tu Pibrac ? ». *Fonds du Théâtre Populaire du Québec*. 58P-660/5.

aussi que le spectacle du Grand Cirque fait une certaine unanimité parmi les spectateurs et même la critique. Michel Beaulieu explique ainsi, avec un enthousiasme peu dissimulé (« N'importe où, faites-lui un triomphe⁵³ ») que la qualité du spectacle vient surtout du fait que les comédiens-auteurs ont su contourner les pièges de la facilité, de la démagogie et de la propagande :

Et si clichés il y a, ils ne servent finalement ici que de rampe de lancement vers une acuité de perception d'une problématique socio-politique à ce point juste dans ses implications qu'il est exaltant de savoir que quelques québécois sont capables de créer un théâtre qui, au-delà du spectacle proprement dit, soit une force agissante⁵⁴.

Si le Grand Cirque se veut effectivement politique, indépendantiste, socialiste, il est conscient des contradictions de son engagement, dont les limites sont révélées, selon Laurent Mailhot⁵⁵, par ce dernier spectacle. En effet, bien que plus affinée dans sa contestation qu'il n'a pu l'être dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, la dimension « socio-poétique »⁵⁶ qui fait l'originalité de l'entreprise de la troupe s'en trouve relativisée. La volonté de conserver un théâtre qui, comme le cirque, serait avant tout un grand jeu, une fabulation sur la réalité sociale et politique, refusant de « s'inféoder à toute action de revendication ou de mouvement militant »⁵⁷ est alors fragilisée, malgré le fait que Michel Beaulieu se réjouisse encore de l'absence de pancartes ou slogans matraqueurs.

C'est pourtant cet espace du cirque, revendiqué par la troupe de Raymond Cloutier, qui est sévèrement remis en cause par le Théâtre Euh ! Si les comédiens du Grand Cirque veulent conserver l'idée d'un lieu clos, « parallèle », hors du monde, mais le reflétant à gros traits, où musique et rires se mêlent aux moments plus graves, soulignant ainsi les limites du théâtre comme action politique et invitant à agir une fois hors du cirque, le Théâtre Euh !, lui, dénonce ce « grand trou de mémoire »⁵⁸ qu'est le cirque en général, et ce théâtre qui reste empreint

⁵³ *Le Devoir*, loc. cit., p. 15.

⁵⁴ *Ibid*, p. 15..

⁵⁵ Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 133.

⁵⁶ Lire *Cahiers de théâtre Jeu* n°5, printemps 1977, p. 42.

⁵⁷ Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 131.

⁵⁸ Théâtre Euh !, « Du Clown », *Jeune Théâtre*, vol. 4, n° 6, 1975, p. 10.

d'esthétisme « bourgeois »⁵⁹, ne pouvant, par trop de jeu, suffisamment marquer les consciences.

Gérald Sigouin divise l'histoire du Euh ! de 1970 à 1973 en trois périodes qui correspondent véritablement à l'évolution idéologique de la troupe. Ainsi, l'année 1970 et le spectacle *Quand le matriarcat fait des petits* marquent la période « anarchisme et sens critique » ; l'année suivante, *Cré Antigone !* donne la prépondérance aux « sens critique et nationalisme » ; les recherches de la troupe se précisent et la production de *L'Histoire du Québec* en 1972 et 1973 s'attache à traduire leur « nationalisme et [la] lutte des classes »⁶⁰. Ainsi, si le Euh ! a commencé de la même manière que le Grand Cirque, laissant une grande partie à la fantaisie et à un certain divertissement, sa pratique portait en germe son évolution puisqu'il n'a retenu de l'art du cirque que le jeu clownesque, ces « pauvres types » qui « n'ont pas l'air d'être du cirque », qui « me font redescendre sur terre » après le passage des acrobates⁶¹. Dans sa théorisation du clown en 1975, le Euh ! met en scène la lutte entre le clown rouge, représentant le peuple exploité (le prolétariat des mineurs semble en être l'expression la plus forte, compte tenu des références à ces derniers, et surtout à leurs maladies) et le clown blanc, le « bourgeois », « l'aristocrate », « l'exploiteur »⁶². La vision est très manichéenne. Le théâtre doit mettre en scène la victoire du peuple qui seul semble avoir une possibilité d'évolution. Lorsque la troupe écrit que « l'intérêt artistique est identique à l'intérêt politique »⁶³, on comprend que le théâtre doit rejoindre l'histoire du peuple, qui rejoint elle-même l'histoire du Théâtre Euh ! : « De crétin et anarchiste, notre clown rouge est devenu penseur et révolutionnaire »⁶⁴. L'adéquation entre le peuple, le clown et le comédien qui le joue, pose le Théâtre Euh ! en modèle à suivre, et efface la traditionnelle barrière entre art et politique.

En d'autres termes, l'histoire paradoxale du Euh ! est celle d'une troupe qui apprend petit à petit que son art peut être « inutile »⁶⁵. Le théâtre, pour avoir un

⁵⁹ Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 104.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁶¹ Théâtre Euh !, « Du clown »..., p. 10.

⁶² *Ibid.*, p. 10.

⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁵ Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 48.

sens, doit alors être révolutionnaire au sens politique, c'est-à-dire qu'il doit faire réfléchir, mais dans un sens précis. Il importe avant tout de montrer la voie. « On essaie d'éviter les gags qui n'ont pas de sens. On veut d'abord le message [...] Ils ne sont pas une fin en soi »⁶⁶. Petit à petit, le Euh ! se dirige vers plus de militantisme, assumant son simplisme⁶⁷ et son didactisme. S'il avoue apprendre beaucoup des gens qu'il rencontre en milieu populaire, des attentes des divers publics, il prétend en même temps vouloir leur apprendre plus sur leur propre réalité qu'ils n'en savent déjà (« On va au chemin le plus court »⁶⁸), car ce sont des gens du peuple qui ont appris à « penser ». Si le Grand Cirque Ordinaire et le Euh ! offrent deux conceptions différentes du théâtre, la ligne de démarcation est donc moins esthétique que politique.

Car, au fond, la remise en cause de l'idéologique par l'esthétique se situe à un autre niveau, dans lequel Grand Cirque Ordinaire et le Euh !, en tant que créations collectives ne s'opposent plus entre elles, mais affrontent le théâtre d'auteur. Ce que combattent, dans la forme, les troupes de création collective, ce sont ces « survivances attardées » structurelles que sont l'ordre du sacré et celui de la hiérarchie. Comme l'explique alors Jean-Claude Germain, la révolution théâtrale participe de ce point de vue pleinement au passage du Québec à la modernité, c'est-à-dire à des représentations démocratiques et sécularisées.

Dans « *Ite, missa est* »⁶⁹, ce dernier lie le succès de la création collective avec le mouvement général de modernisation caractérisé par Vatican II. Écrit en 1972, l'article rappelle que la création collective a été reçue à ses débuts de deux manières : certains l'ont vue comme « une Pentecôte moderne », d'autres comme un retour à un état primitif du théâtre ; tous en ont été chamboulés. Selon Jean-Claude Germain, la mort de l'auteur n'est pas la chose la plus marquante de ce chambardement, car l'auteur québécois n'a pas encore véritablement reçu ses lettres de noblesse, mais ce qui émeut le plus est l'attaque contre « la hiérarchie théâtrale dans ses assises mêmes ». On comprend alors que la structure du « théâtre traditionnel québécois » (même celui de Tremblay et Gurik donc) est vue

⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁷ Voir *Ibid.*, p. 67.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁹ Jean-Claude Germain, « *Ite, missa est* » dans *MacLean*, décembre 1972, p. 80.

à ce moment-là, par certains, comme une de ces « survivances attardées » puisqu'elle conserve une « inspiration religieuse », distribuant le pouvoir « de haut en bas ». On essaie alors d'imposer une représentation moderne, c'est-à-dire horizontale et non plus verticale⁷⁰. Le comédien n'est plus un simple « fidèle » à qui l'on demande de faire confiance (i.e. d'avoir la foi) dans le metteur en scène, qui n'est lui-même que l'interprète du Texte. Comme le Concile de Vatican II fait appel à la participation de la base, le théâtre québécois semble se démocratiser. C'est là une autre des caractéristiques de la création collective énoncées par Fernand Villemure : théâtre « dans lequel les relations entre comédiens et animateurs sont plus démocratiques que dans le théâtre traditionnel »⁷¹. De la même manière, comme l'Église entend « démystifier le rituel », le théâtre est rendu « accessible au plus grand nombre »⁷². Cette contestation va donc de pair avec l'idéologie de gauche, qu'elle soit anarchisante ou marxisante, qui caractérise la création collective, plus radicale dans son engagement politique que ne l'apparaît le nouveau théâtre d'auteur.

Ainsi, le théâtre engagé se veut toujours populaire. Il lui importe d'une manière ou d'une autre, de conscientiser le « peuple » pour qu'il se prenne en main et il naît du « besoin et du désir de s'affirmer, de s'identifier »⁷³. De Michel Tremblay au Théâtre Euh !, il ne s'agit dans le fond que d'une question de degrés de marxisme et de portée idéologique de l'art. Mais d'une extrémité à l'autre de l'échelle du théâtre engagé, une difficile conciliation se fait. La coupure idéologique entre les deux instances qui apparaissaient naguère comme les deux colonnes d'un projet commun, le CEAD et l'ACTA, en est la marque la plus évidente.

⁷⁰ Dans le même ordre d'idées, Fernand Villemure dit à ce sujet, que l'« on conteste une Trinité : Dieu-l'Auteur, son Fils-le Texte et l'Esprit-Saint-Metteur en scène », dans Villemure, « Aspects... », p. 62.

⁷¹ Villemure, « Aspects... », p. 58.

⁷² Germain, « lte, missa est »..., p. 80.

⁷³ Villemure, « Aspects... », p. 62.

B) La consolidation d'un édifice : le discours de la modernité

Ce que révèle l'éclatement de la sphère théâtrale, c'est la véritable crise « d'adolescence »⁷⁴ de la culture québécoise. Le jeune théâtre est en effet en train de se chercher, d'explorer diverses voies et de les confronter entre elles. Un sentiment de crise surgit, mais c'est une crise productive où les débats se multiplient, où l'on cherche à adapter diverses sources d'influence extérieures, permettant finalement à tout un discours critique de créer une sorte de mythologie moderne sur ce « théâtre de la libération ». Après tout, l'idée de modernité ne présente-t-elle pas les mêmes caractéristiques que l'adolescence puisque les deux se situent à la frontière entre une tradition à rejeter et une tradition à rebâtir, et qu'elles sont un moment de refondation et en même temps d'éclatement du sujet, qui cherche tous les possibles ? On assiste alors à la consolidation d'un discours qui, au nom de la modernité, va aider la collectivité québécoise à affirmer son identité.

1- Un théâtre en perpétuelle crise identitaire : du débat entre le CEAD et l'AQJT à l'affaire des *Belles-Sœurs*

À travers les débats suscités par cette crise identitaire se définit et s'affirme un théâtre conscient de lui-même, à l'image de toute la culture québécoise. Deux exemples peuvent illustrer ce processus dialectique. Dans un premier temps, un débat sur la nature et la destination de l'art dramatique, esquissé dans la première partie de ce chapitre, divise en leur sein respectif les deux instances motrices que sont le CEAD et l'ACTA (devenant l'Association québécoise du Jeune Théâtre en 1972), et finit par les opposer entre elles dans une sorte de relation d'amour-haine particulière. Mais la crise se manifeste également à travers le dialogue entre la sphère théâtrale et le gouvernement. Ce qui est baptisé « l'affaire des *Belles-Sœurs* » marque la période, incitant plusieurs à s'exprimer dans les quotidiens et permettant de préciser la définition du théâtre.

⁷⁴ Villemure, « Aspects... », p.62.

Il importe tout d'abord de rappeler qu'à l'origine ACTA et CEAD représentent deux initiatives qui œuvrent dans un même sens : celui du développement de l'art dramatique et plus généralement de la culture québécoise. Au sein de l'ACTA d'une part, l'on incite les troupes d'amateurs à jouer du répertoire québécois, et avant tout des créations. D'autre part, Jean-Claude Germain, secrétaire-exécutif du CEAD et personnalité influente, veut créer un pont entre l'auteur et la création collective alors croissante chez les amateurs, en revendiquant un nouveau mode d'écriture à plusieurs, mais sous l'autorité d'une seule personne.

Pourtant, dès 1969, paraît dans *Théâtre/Québec* un article dans lequel le Centre explique ce qu'il attend d'un festival de théâtre québécois : « Naturellement, le Centre d'Essai attend d'un festival qu'il en soit un d'auteurs »⁷⁵ avant tout, mais également « professionnel »⁷⁶. Ainsi, on comprend qu'une certaine distance est prise par rapport à l'association des amateurs, dont les festivals, ne constituant pas un moyen de diffusion idéal pour les auteurs, sont utilisés un peu par défaut par le Centre d'essai. De plus, le succès fulgurant du tandem Tremblay/Brassard révèle une différence dans les ambitions et les intérêts des deux organismes. Les auteurs visent le professionnalisme et le « vedettariat », ce que l'ACTA refuse, à mesure qu'elle se politise et qu'elle accueille des nouvelles troupes de création collective.

De son côté donc, tiraillée par diverses tensions internes, « l'ACTA se redéfinit »⁷⁷ à plusieurs reprises, pour finalement éclater et changer de nom à la fin 1972. Elle devient alors l'Association québécoise du Jeune Théâtre et abandonne ses objectifs pan-canadiens, se concentrant sur le développement des troupes semi-professionnelles québécoises. On pourrait alors penser que la communauté d'intérêts avec le CEAD pourrait être renforcée, puisque d'une part la distinction entre amateurs et professionnels n'a plus lieu d'être⁷⁸, d'autre part l'AQJT circonscrit désormais, tout comme le CEAD, son action sur le territoire québécois, et finalement Robert Gurik, père fondateur du CEAD, est nommé directeur adjoint de l'AQJT. Pourtant, ce n'est plus la question nationale qui va polariser le débat,

⁷⁵ « Qu'est-ce que le Centre d'Essai des auteurs attend d'un festival de théâtre », *Théâtre/Québec*..., p. 8.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁷ *Le Devoir*, 29 novembre 1969, p. 11.

⁷⁸ *Le Devoir*, 14 décembre 1972, p. 14.

car l'arrivée de troupes très politisées telles que le Théâtre Euh ! au sein de l'AQJT va le transférer sur des questions d'ordres social et esthétique. Le débat se déploie notamment lors des festivals de l'AQJT, organisés entre autres dans le but de le canaliser.

Une majeure partie de la controverse se concentre sur le problème du populaire évoqué plus haut : un théâtre d'auteur est-il compatible avec les aspirations d'un théâtre québécois qui, dans tous les cas, ne peut pas ne pas s'engager d'une manière ou d'une autre ? Ainsi, Martial Dassylva rappelle que, dans son programme pour l'année 1974⁷⁹, l'AQJT insiste sur le fait qu'elle est un « phénomène de groupe plutôt que d'individus » et qu'elle refuse le « vedettariat », par peur de voir ses membres être récupérés par le pouvoir politique (nous reviendrons sur ce point). Le CEAD, lui, semble chercher à s'adapter à cette nouvelle tendance, par la création d'ateliers collectifs. Mais là encore une telle politique ne fait pas l'unanimité, certains jugeant que tout le monde n'est pas apte à écrire du théâtre. Les mêmes considérations sont échangées en mai 1974, au festival de l'AQJT à Rimouski, au cours d'une rencontre publique demandée par un CEAD qui multiplie les efforts d'adaptation, pour évaluer les possibilités d'une collaboration entre les deux organismes. C'est encore une fois le rôle de l'auteur dramatique qui est remis en question (même au sein du bureau du CEAD). L'opposition entre les deux groupes est, selon Martial Dassylva, « d'ordre sémantique, mais également d'ordre esthétique et plus foncièrement idéologique »⁸⁰, et elle semble, à ce stade, « loin d'être vidée ».

C'est qu'elle recoupe un autre débat qui oppose cette fois « l'establishment » théâtral et le Jeune-Théâtre »⁸¹, incluant celui des auteurs. « L'establishment » inclut le rôle du ministère des affaires culturelles (MAC) qui est à la base de la répartition de notre schéma. Les décisions qu'il prend, on le devine, ne sont pas toujours bien accueillies par un jeune théâtre essentiellement contestataire. Comment, en effet, ce dernier peut-il se satisfaire de la politique culturelle d'un

⁷⁹ *La Presse*, 20 octobre 1973, p. E6.

⁸⁰ *La Presse*, 30 mai 1974, p. C2.

⁸¹ *Ibid.*, p. C2.

gouvernement qui a promulgué le « Bill 63 »⁸², que critiquent la majorité des artistes et intellectuels d'alors ? Le cas de « l'affaire des *Belles-sœurs* » démontre que la crise que traverse ce théâtre « adolescent » est aussi la recherche chaotique d'une langue propre, mais surtout d'un langage proprement dramatique.

Tout commence par le refus, en 1972, de la part du ministère des affaires culturelles, dirigé par Claire Kirkland-Casgrain, de subventionner Michel Tremblay et André Brassard qui devaient présenter *Les Belles-sœurs* au festival du Théâtre des Nations à Paris, et qui seront finalement remplacés par *L'Histoire du Québec* du Théâtre Euh !. L'affaire, « invention des journalistes » selon la ministre⁸³, prend une relative ampleur dans la presse quotidienne à la fin de l'année, laissant s'exprimer plusieurs voix différentes. Le débat se déploie alors de la manière suivante. Pour commencer, la ministre explique son refus en insistant sur le fait que le texte n'est pas « exportable »⁸⁴, la pièce ayant de la « valeur » pour la nation québécoise et pour elle seulement.

Michel Bélair, lui, tente de révéler les contradictions de la politique du MAC en rappelant qu'il prétend aider au développement d'une dramaturgie « authentiquement québécoise », nécessairement en joual⁸⁵, tout en mettant sur place un « Office de langue française [...] qui s'est donné pour but d'assainir et de purifier le français parlé au Québec ». Le problème, selon Bélair, réside donc dans le refus de la part du « Pouvoir »⁸⁶ d'accepter un théâtre en joual, affirmation d'une culture authentique. Perçue comme un scandale, cette situation aboutit à une contestation généralisée « dans le milieu » du théâtre, duquel Bélair se prétend être porte-parole : c'est la nuit de « l'Immaculée Création », le 8 décembre 1972, sorte de « happening » contestataire, organisé à la va-vite par « plus d'une vingtaine d'auteurs »⁸⁷, intitulé ironiquement « Spectacle de Pari-ci exportable pour là-bas », et dont la cible symbolique est la ministre. Cette crise est le symptôme d'un théâtre angoissé devant l'apparente apathie du gouvernement à un moment où, peu assuré,

⁸² Cette loi, passé en 1969, entend « promouvoir la langue française au Québec », mais est très mal reçue par la collectivité francophone car elle confère un statut particulier à l'anglais et laisse la liberté aux immigrants d'aller dans une école anglophone.

⁸³ *La Presse*, 2 décembre 1972, p. E4.

⁸⁴ *Le Devoir*, 18 novembre 1972, p. 13.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁶ *Le Devoir*, 4 novembre 1972, p. 11.

⁸⁷ *Le Devoir*, 11 décembre 1972, p. 11.

il aurait aimé un soutien de la part d'élites perçues comme hostiles au développement d'un théâtre québécois et populaire, c'est-à-dire « authentique »⁸⁸.

Car finalement, la question de la langue peut se révéler « un faux problème »⁸⁹ et l'acharnement notamment de Michel Bélair à ne promouvoir qu'un théâtre en joual peut vite apparaître comme la menace d'un monolithisme théâtral⁹⁰. Michel Vaïs, présent au festival de Paris, rappelle que le problème de la langue québécoise n'en est pas un et qu'il importe surtout de considérer le langage spécifiquement théâtral, celui de « l'art scénique ». Même le Théâtre Euh ! ne semble pas l'avoir compris puisque son spectacle est un échec, le public n'étant pas réceptif aux considérations politiques et aux explications trop insistantes qui alourdissent le jeu. Il renvoie ainsi dos à dos les deux parties, les laissant dans leurs querelles nationalistes, et tente de recentrer le débat vers des considérations esthétiques⁹¹. Martial Dassylva fait de même : « Ce qu'il faut se demander, c'est si la pièce de Tremblay est une œuvre dramatique forte [...], si son contenu est dramatiquement percutant et si la réalité qu'elle exprime est authentique et bien cernée »⁹², peu importe de savoir si le joual doit devenir ou non la « langue nationale du Québec et des Québécois »⁹³.

Ainsi, à travers cette crise, la sphère théâtrale autonomise petit à petit sa réflexion, devient autoréflexive. Un changement opère donc dans la représentation qu'elle a d'elle-même. À la différence de la première révolution tranquille, où la définition de la modernité était imposée par le discours des dirigeants, les représentations de la modernité qui s'affirment désormais, tirent leur légitimité des débats, à la base, qui les ont construites.

⁸⁸ A cet égard, voir Gilles Derome, « De la sous, de l'infra et de la contre-culture » dans *Cahiers de théâtre Jeu* n°7, hiver 1978, p. 59-64.

⁸⁹ *Le Devoir*, 25 novembre 1972, p. 18.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

⁹² *La Presse*, loc. cit., p. E4.

⁹³ *La Presse*, 9 décembre 1972, p. 17.

2- Un théâtre « sous influence »⁹⁴

Ce que révèle l'indétermination identitaire du nouveau théâtre, le malaise devant la question de son exportation, c'est qu'il doit se situer par rapport à un Autre. D'autant que vers 1965, il s'est affirmé en réaction directe à un théâtre autochtone considéré comme une pâle copie du théâtre de France. Il s'agissait de mettre un terme à ce qui était vécu comme un complexe d'infériorité⁹⁵. Le théâtre québécois naît donc sous diverses influences exogènes, qu'il lui importe cette fois, non plus de copier, mais d'assimiler pour mieux se particulariser. Dans un premier temps, en se revendiquant expressément d'auteurs ou de théories à la mode dans les autres pays occidentaux, les jeunes troupes et auteurs québécois entendent montrer qu'ils ont mis leurs pendules à l'heure, qu'ils font un théâtre « normal ». Nous avons déjà évoqué, au sujet des *Belles-sœurs*, l'inscription du théâtre de Michel Tremblay dans la mouvance contemporaine. Désormais, les données se sont élargies car de nouvelles troupes importantes sont apparues et ont poursuivi la révolution théâtrale. Nous nous attacherons alors à évoquer deux influences majeures de ce début des années 1970 : celle de Bertolt Brecht qui recoupe à degrés divers, toutes les catégories de notre schéma, et celle de Jerzy Grotowski, qui se fait surtout sentir chez les troupes de création collective.

De Bertolt Brecht, le théâtre québécois à tendance engagée retient certains principes fondamentaux. Parmi eux, l'historicisation inscrit la fable et les personnages dans leur contexte historique et social : de Michel Tremblay au Théâtre Euh !, il s'agit d'une donnée essentielle d'un théâtre qui entend « coller à la réalité » de son territoire. De la même manière, la distanciation apparaît nécessaire à tous les types de théâtre étudiés puisque, quel que soit le rapport avec le public, ce dernier est toujours invité à prendre ses distances vis-à-vis de l'action représentée, afin de mieux pouvoir la juger. Chœurs chez Tremblay, chansons chez les autres, sont des moyens de révéler le caractère spectaculaire des *performances*, et d'éviter toute identification passive du spectateur envers l'action représentée. Mais l'influence de Brecht devient plus évidente lorsqu'il s'agit de

⁹⁴ Gilbert David, *Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990*, Thèse de Ph.D. (Études françaises), Université de Montréal, 1995, p. I.

⁹⁵ A ce sujet, voir *Ibid.*, p. 219.

création collective. C'est que, au principe même du « théâtre épique » qu'il prône, se situe le caractère collectif de la création :

La *fable* est soumise à l'exégèse, produite et exposée par le théâtre dans sa totalité, par les comédiens, décorateurs, maquilleurs, costumiers, musiciens et chorégraphes. Tous ils associent leurs arts pour l'entreprise commune, sans toutefois abandonner leur autonomie.

écrit Brecht dans son *Petit organon pour le théâtre*⁹⁶, devenu véritable « petit livre rouge théâtral » dans les années 1970, selon Gilbert David⁹⁷. De plus, la dimension « épique », c'est-à-dire le recours à la narration pour imiter l'action, permet, par l'adresse au spectateur et par la possibilité de commenter l'action, de créer la distance nécessaire à la représentation.

Le Grand Cirque exalte particulièrement cette fabulation. Ainsi, au début de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, création dont le schéma de l'intrigue s'inspire de celui de la pièce de Brecht *Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431*, Monsieur Loyal s'adresse au spectateur en ces termes : « Pour vous raconter notre très belle histoire, nous allons commencer par dérouler notre beau tapis [...] Voilà, c'est fait. Ce tapis représente désormais le monde »⁹⁸. Cette adaptation du Grand Cirque est signe que « le rapport à Brecht vient de changer » note Gilbert David⁹⁹ (p.262) : le jeune théâtre québécois ne joue plus tant ses pièces qu'il s'inspire d'« une certaine vision brechtienne » militante et didactique de l'art dramatique¹⁰⁰.

La troupe plus radicale du Théâtre Euh ! illustre parfaitement le « malentendu » dont parle aussi Gilbert David¹⁰¹ (p.251), c'est à dire l'enfermement de Brecht dans le « brechtisme »¹⁰². Au moment de la création de *Cré Antigone !* en 1971, toutes les techniques brechtiennes sont déjà appliquées à la lettre : « retournement de texte »¹⁰³, transfert de rôles par un jeu de masques, éclairage de la scène comme de la salle, discontinuité du temps empêchant le

⁹⁶ Brecht, *Petit organon...*, p. 94.

⁹⁷ David, *Un théâtre à vif...*, p. 263.

⁹⁸ Grand Cirque Ordinaire, *T'es pas tannée...*, p. 38.

⁹⁹ David, *Un théâtre à vif...*, p. 262.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 262.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁰² *Ibid.*, p. 256.

¹⁰³ Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 38.

public de « se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là »¹⁰⁴, utilisation de marionnettes. On peut retrouver presque toutes ces caractéristiques dans les spectacles du Grand Cirque. Avec les *Sept péchés capitaux* un an plus tard, le Euh ! radicalise l'usage de ces techniques, faisant définitivement passer la portée idéologique du domaine (pourtant déjà fragile) de l'implicite à celui de l'explicite : les commentaires du conteur prennent une place de plus en plus importante et quelques slogans anti-capitalistes sont proclamés sur scène.

Si Brecht est essentiel à la compréhension du théâtre engagé québécois, une influence nouvelle marque fortement la création collective. Nous nous arrêterons ainsi quelque temps sur l'apport emblématique du théoricien polonais Jerzy Grotowski, duquel se réclame notamment le Grand Cirque Ordinaire. Ce que le jeune théâtre retient des théories du metteur en scène polonais, c'est avant tout l'avènement du comédien comme « noyau de l'art théâtral »¹⁰⁵. Il s'agit alors d'un théâtre de la libération de l'individu et du corps et cette libération passe par la transgression des interdits, « l'élimination des blocages »¹⁰⁶. On comprend la portée que peut avoir une telle pensée dans un Québec, où la jeunesse en grand nombre entend se désengluier de toute la rigidité que paraissent lui imposer les générations qui la précèdent. Le théâtre se retrouve nécessairement engagé puisqu'il est appelé à « se défier et [...] défier le spectateur en violant des stéréotypes acceptés de la vision, du sentiment et du jugement »¹⁰⁷. Le théâtre cherche non seulement à dénoncer rationnellement, par la parole, certains états de fait, mais il veut aussi remettre en question toute une manière de penser et de sentir, conditionnée par un « mythe »¹⁰⁸ hérité d'un passé désormais perçu comme arriéré. Par sa « confrontation »¹⁰⁹ avec les mythes sociaux, ce théâtre s'engage expressément dans le travail de redéfinition identitaire d'une collectivité¹¹⁰.

¹⁰⁴ Brecht, *Petit organon*..., p. 89.

¹⁰⁵ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1971, p. 13.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁰ Voir *Ibid.*, p. 51.

Cette nouvelle théorie venue d'Europe s'accompagne en outre de toute une réflexion sur l'essence même du théâtre. Grotowski prône alors ce qu'il appelle un « théâtre pauvre ». Le théoricien s'aperçoit en effet que le théâtre peut bien se passer de costumes, de maquillages ou encore de scène, mais il ne peut pas être « sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de perception directe, 'vivante' »¹¹¹. On retrouve alors toutes les préoccupations des jeunes troupes, sur le besoin de faire un théâtre populaire (c'est-à-dire un théâtre cherchant à former une nouvelle élite, non conditionnée par l'origine sociale ou l'éducation), « vivant », et de faire un théâtre vrai, qui ne soit pas l'étalage prétentieux ou purement divertissant d'un faste contingent. Tout comme Grotowski s'en prend au « Théâtre Riche »¹¹² au sens esthétique, c'est-à-dire qui manque l'essence de la théâtralité, le jeune théâtre (et particulièrement la création collective) rejette le Grand Théâtre. On se rend alors compte que l'idéal esthétique d'un « théâtre pauvre » rejoint la situation financière du jeune théâtre, conférant une certaine légitimité artistique à ce dernier, et le confortant dans son identité de nouveau théâtre¹¹³.

Si l'influence de Jerzy Grotowski est évidente, elle ne doit pas occulter d'autres expériences venues de l'étranger et se présentant comme autant de points de repères pour une dramaturgie engagée qui se cherche. Parmi les troupes qui influencent de manière notable le jeune théâtre québécois, il faut compter le Living Theatre, troupe new-yorkaise fondée en 1947, et le Bread and Puppet, théâtre de marionnettes géantes, new-yorkais lui aussi, créé en 1962. L'année 1968 marque alors un tournant au niveau international dans le Jeune Théâtre, notamment avec la présence du Living Theatre au festival d'Avignon, auquel étaient présents Raymond Cloutier et Marc Doré.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹¹² *Ibid.*, p. 18.

¹¹³ À cet égard, c'est cette réduction vers l'essence du théâtre que met en scène le Grand Cirque dans *L'Opéra des pauvres*. Voir Maillhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 134.

3- La formation d'un « mythe » moderne : l'exemple de Michel Bélair

Si le jeune théâtre trouve ses marques grâce aux apports théoriques et pratiques qui proviennent du reste de l'Occident et qui rejoignent les préoccupations de toute une génération, le confortant dans son identité de « nouveau théâtre », il lui reste à préciser cette dernière pour en faire un « nouveau théâtre québécois ». C'est d'ailleurs là le titre d'un essai, paru en 1973 et écrit par Michel Bélair. À partir de cet exemple, il est possible de comprendre de quelle manière se constitue progressivement un discours critique qui entend participer, par la construction d'un récit à teneur mythique, à l'œuvre culturelle d'identification nationale. Nous nous attacherons donc à observer à la fois dans ses articles pour *Le Devoir*, mais aussi dans son essai *Le nouveau théâtre québécois* et dans son ouvrage critique sur *Michel Tremblay* datant de 1972, comment Michel Bélair, reprenant quelques éléments thématiques et rhétoriques d'un discours né avant lui, avec les débuts de l'ACTA notamment, forge un véritable destin à ce nouvel art, lié à celui de toute une collectivité.

En décomposant le discours du critique, on s'aperçoit en effet de la présence des divers éléments qui constituent un mythe. Le *Petit Robert* définit ce dernier en ces termes :

Récit fabuleux, souvent d'origine populaire, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine. [...] *Par ext.* Représentation de faits ou de personnages réels déformés ou amplifiés par l'imagination collective, la tradition¹¹⁴.

Ainsi, il importe de considérer le discours de Bélair, non pas comme une création *ex nihilo*, mais comme une manifestation de l'imagination collective. Cependant, parce qu'il est une mise en forme structurée d'une représentation commune, il a très certainement eu un impact sur la direction prise pendant et après lui par la mémoire collective. Comment Michel Bélair structure-t-il ce mythe ?

¹¹⁴ *Le Nouveau Petit Robert*, « Mythe », p. 1465.

Tout mythe comporte, pour commencer, une genèse, un récit des origines. Dans *Le nouveau théâtre québécois*, Bélair pose un contexte : celui d'une « collectivité qui commence à prendre conscience d'elle-même », mais où tout n'est qu'en germe au sein d'un ordre déjà en place, marqué par un système de subventions favorisant la trinité du Grand Théâtre, du Grand Public et des Grandes Compagnies (le Théâtre du Nouveau Monde en tête), dominé par une sorte de transcendance que serait « le Pouvoir », à savoir le gouvernement fédéral et son intermédiaire : le gouvernement provincial et le MAC. On sent, par l'usage des majuscules, la volonté de diviniser ces instances, d'en faire des intouchables.

Sur cette toile de fond doit se détacher une action proprement mythique : une révolte. Un héros est donc nécessaire. Ce dernier est alors tout trouvé en la personne de Michel Tremblay, véritable Prométhée québécois (nombre d'articles sur lui). C'est un héros moderne car il tire sa légende de son œuvre démystificatrice. Il est celui qui, par son théâtre de conscientisation, apporte en quelque sorte, la lumière à ses congénères. À cet égard, le fait que Bélair insiste sur le « caractère accidentel »¹¹⁵ de la création des *Belles-sœurs* lui permet de montrer qu'il ne s'agit pas d'une évolution normale, mais bel et bien d'un coup de hasard, d'une faille dans un ordre fermé, d'un signe du destin peut-être...

Ainsi, comme dans toute fable, des forces adverses sont nécessaires. C'est le combat entre la tradition théâtrale, symptôme des « survivances attardées »¹¹⁶ du Québec, et le « nouveau théâtre », luttant pour la liberté et l'authenticité (un mot d'ordre, érigé en maxime : « coller à la réalité québécoise »). Cette bataille connaît alors différentes phases. Le théâtre québécois a déjà réussi à exister ; désormais, il doit se faire reconnaître, devenir officiel. L'œuvre critique de Bélair est elle-même engagée dans ce combat¹¹⁷. *Le nouveau théâtre québécois* est, à cet égard, écrit dans le but d'« affirmer prioritairement une seule et unique chose : la nécessité pour le Québec d'un théâtre qui soit québécois »¹¹⁸. Il part d'un postulat :

¹¹⁵ Bélair, *Michel Tremblay*, p. 13.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁷ Voir à titres d'exemples, *Le Devoir*, 1 mai 1971, p. 13. ; *Le Devoir*, 2 juin 1973, p. 12. ; etc.

¹¹⁸ Bélair, *Le nouveau théâtre...*, p. 9.

À la fois nord-américaine et de souche française, la culture québécoise aura sans cesse à s'affirmer dans un sens bien précis ; ni américaine ni française, elle doit constamment faire la preuve de son autonomie si elle a des prétentions à la survivance.¹¹⁹

Il répond à l'urgence de prouver que le théâtre authentique existe. Pour ce faire, Bélair s'attache à démontrer l'autonomie de ce dernier par rapport au « Grand Théâtre », et à délimiter la problématique québécoise, tout en dénonçant les « facteurs économiques expliquant sa non-reconnaissance officielle »¹²⁰. L'intrigue de la fable « bélairienne » correspond donc à une quête, une quête de reconnaissance, comme le révèle par ailleurs l'affaire des *Belles-sœurs*. Mais dans cette aventure, Tremblay n'est pas seul. Il a avec lui son *alter ego*, André Brassard, formant à eux deux le « Dynamic Duo »¹²¹, ainsi que des alliés : Jean-Claude Germain et les Enfants de Chénier, ou encore le Grand Cirque Ordinaire. S'ils sont tous, à divers degrés, des héros, Bélair se fait, lui, le héraut. Il annonce la fin visée du combat. C'est lui qui interprète l'attitude du personnage de Carmen, orpheline de Léopold et Marie-Lou dans *Á toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, comme un geste de libération¹²², parce qu'elle semble assumer son destin, au contraire de sa sœur Manon, en faisant le deuil de son passé, et en se consacrant à ce qu'elle aime (le chant country dans un bar de la *Main*).

La fable est eschatologique (pas finie et à finir) et elle dépasse la simple immanence de la sphère théâtrale. C'est toute la nation québécoise qui est en jeu : Carmen « correspond à un éveil certain de la conscience populaire »¹²³. Ce n'est qu'à la toute fin de son portrait de Michel Tremblay que Bélair évoque le mot « nation »¹²⁴, mais avec d'autant plus de force. Car Bélair établit une correspondance absolument nécessaire entre l'officialisation du théâtre québécois et l'indépendance du Québec, la dernière étant la condition de la première. Et comme pour tout mythe, cette fin dernière détermine des valeurs implicites, un Bien (l'autonomie, la liberté, la modernité en somme) et un Mal (le « Pouvoir » en

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹²¹ Bélair, *Michel Tremblay*, p. 66.

¹²² *Ibid.*, p. 61.

¹²³ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 90.

place, la tradition) qui tentent de s'imposer comme de nouveaux critères pour la critique théâtrale : une bonne pièce doit être nationaliste.

On voit donc que Bélair s'emploie, plus ou moins consciemment, à créer un véritable mythe moderne, au sens où il fait le récit d'une histoire qui ne commence (ne re-commence) qu'en 1968. Son discours s'inscrit tout à fait dans la mémoire de la Révolution tranquille au sens large, telle que Jocelyn Létourneau la perçoit, soit comme un mythe de renaissance de la collectivité québécoise. Le discours de Michel Bélair offre ainsi à cette dernière un nouveau repère identitaire, basé sur son autonomie et son intégrité.

Pourtant, les impasses de son approche ne manquent pas d'être dénoncées par ses contemporains, tel Jean-Claude Germain. Ce dernier stigmatise notamment la tendance du critique du *Devoir* à faire de Michel Tremblay « [l]e héros qui a lui tout seul transforme ou semble porter sur ses épaules le théâtre québécois. Le héros isolé qui incarne en lui et dans son œuvre toutes les qualités et aspirations du Québec moderne »¹²⁵. En créant ce mythe, Bélair occulterait bien des aspects de la nouvelle dramaturgie, à force de « simplifier, de capsuliser, de classer, de mettre à la portée de tous, ce qui par nature est complexe, c'est-à-dire l'œuvre elle-même »¹²⁶. Le moderne peut-il en effet faire l'économie de l'ouverture et de la complexité ?

C) La dramaturgie québécoise à l'appui du discours de la modernité, dans l'ambivalence

Au lieu d'un récit de la modernité qui ne serait qu'une variante de « la grande tradition hagiographique des vies de saints de notre enfance »¹²⁷, ainsi que pourrait le laisser croire le discours de Michel Bélair, les représentations de cette dernière apparaissent plutôt chaotiques et ambivalentes. Il importe ici de

¹²⁵ *Le Devoir*, 11 mars 1972, p. 15.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 15.

chercher, au-delà des divisions mises en évidence par notre schéma initial, une représentation commune à tous les types de nouveau théâtre. C'est au sein de cette dernière qu'apparaît une conception de la modernité proprement québécoise et chaotique car duale, équivoque, paradoxale. Nous verrons ainsi que, contestataire, le jeune théâtre porte sa propre fin en lui-même, menant à une « religion du présent »¹²⁸, exaltée par un avant-gardisme ambigu qui manifeste simultanément et paradoxalement la hâte d'un avenir rêvé et immuable.

1- La contestation de la société moderne et des *mass-media* et la tentation de l'avant-gardisme

Une des données essentielles du jeune théâtre québécois est qu'il est contestataire. Au-delà des thèmes de la famille et de la religion, il s'évertue à dénoncer les dérives de la société moderne. Ainsi, dans *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, un personnage antipathique, représentant de la tentation consummatrice, dit à un père de famille apeuré : « Vous rampez dans la société, monsieur ! [...] Vous retardez l'évolution de notre belle société moderne ! »¹²⁹. De la même manière, le Kréon tyrannique du *Cré Antigone !* par le Théâtre Euh ! dissimule son inhumanité à travers un discours prometteur, au moment de « la course à la chefferie »¹³⁰ : « Vous avez devant vous un jeune chef au style naïf, un jeune magnétophone moderne, un jeune cadre dynamique plein d'avenir [...] »¹³¹. L'exposition sur scène d'un second degré peu subtil, de ces paroles mensongères propres au discours des dirigeants, veut amener le public à prendre conscience des dérives technocratiques et bureaucratiques de la « société moderne ».

C'est, de manière générale, et souvent un peu simpliste, le « système »¹³² que l'on conteste. C'est la tendance de la société de consommation à créer un faux bonheur matériel, permettant à la classe dirigeante d'asseoir sa domination en aliénant le prolétariat et la classe moyenne. L'écart creusé entre les classes peut alors être stigmatisé par l'usage d'un langage inaccessible, marque de la modernité technologique, rendu inquiétant sur la scène : *Le procès de Jean-Baptiste M.*, de

¹²⁸ Compagnon, *Les cinq paradoxes...*, p. 48.

¹²⁹ Grand Cirque Ordinaire, *T'es pas tannée...*, p. 79.

¹³⁰ Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 40.

¹³¹ *Ibid.*, p. 42.

¹³² Gurik, *Le Procès...*, « Avant-propos », p. 9.

Robert Gurik, créé en 1972, se clôt sur un inventaire abyssal des produits de la compagnie chimique dont l'homme ordinaire, Jean-Baptiste a assassiné les patrons : « [...] la compagnie/ qui produit/ le nylon Kantron/ l'acrylique Porlon/ la fibre Craly/ le tapis Byar/ la fibre Teflon/ la corde Coron/ le Polyester Lacron [...] »¹³³ et ainsi de suite pendant deux pages !

À cet égard, un élément déjà évoqué au sujet des *Belles-sœurs*, cristallise la contestation du théâtre, parce qu'il est le symbole, ou plutôt la fenêtre de cette modernité : il s'agit de la « télé »¹³⁴. Le lien entre critique de la société de consommation et télévision est évident, et illustré dans cette réplique d'un compagnon de prison de Jean-Baptiste : « Le type qui s'achète toute et qui fait l'tour du monde avec sa carte de crédit de l'American Express, comme à la télé »¹³⁵. Le premier, Michel Tremblay a fait ressortir la dépossession de soi qu'entraîne ce divertissement, au sens pascalien, qu'est la télévision¹³⁶.

En 1971, dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, cet objet apparaît comme un une prison, au sens où il semble amplifier la solitude de chaque personnage au sein de chaque famille, cette « cellule de tu-seuls »¹³⁷. « As-tu déjà vu ça un homme qui aime plus sa télévision portative que sa femme ? Oui, c'est vrai... », s'exclame Marie-Louise à son mari Léopold¹³⁸ qui refuse de sortir la télévision de leur chambre pour faire de la place à leur futur enfant. On peut multiplier les exemples, en rappelant que le premier spectacle des membres du Grand Cirque s'intitule *Pot T.V.*, que le spectacle *Quand le matriarcat fait des petits* du Euh ! en 1970, contient un sketch appelé « L'idole : publicité-télévision »¹³⁹, où une panne de télévision crée la panique chez un couple d'amoureux. On peut encore citer un extrait de cette réplique sortie de la T.V. elle-même, à la fin de *À Cœur ouvert* de Gurik : « Nous vivons et mourrons sous le signe de la rationalité et de la production [...] nous savons qu'envisager d'autres choix est de l'utopie. »¹⁴⁰ La télévision apparaît

¹³³ *Ibid.*, p. 89-90.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁶ Martial Dassylva note ainsi que la télévision est un personnage à part entière dans *Cinq* (*La Presse*, loc. cit., p. 45.)

¹³⁷ Tremblay, *À toi, pour toujours*..., p. 90.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁹ Sigouin, *Théâtre en lutte*..., p. 31.

¹⁴⁰ Gurik, *À cœur ouvert*..., p. 80.

ici comme le véhicule du discours fataliste de la classe dirigeante capitaliste qui entend éterniser son pouvoir.

Si le nouveau théâtre est tellement obsédé par cet accessoire moderne, c'est aussi qu'il se trouve dans une situation bien particulière par rapport aux *mass-media*. Le théâtre cherche en effet à s'imposer à un moment où les nouveaux moyens d'expression proprement modernes que sont le cinéma, la radio et la télévision dominent le champ culturel. Une réflexion est alors engagée sur le rapport de cet art paradoxalement nouveau qu'est le théâtre à un public habitué à une « participation » jugée plus superficielle devant les « mass médias ».

Ainsi, dès 1969, Robert Gurik publie un article, dans *Théâtre-Québec* qui révèle que, devant nécessairement composer avec ces nouvelles techniques, tout en refusant la « participation » du public qu'elles imposent, le théâtre québécois, né dans la modernité technologique ne peut ignorer ces nouveaux médias, à la seule condition qu'il ne perde pas de vue l'engagement essentiel qui constitue cet art plus immédiat¹⁴¹. Mais, s'il refuse les clichés véhiculés par les *mass-media*, il n'empêche que le théâtre se veut lui-même populaire, c'est-à-dire qu'il entend s'adresser au même public que celui des médias de masse.

Là se trouve alors un des paradoxes de la modernité, relevés par Antoine Compagnon. C'est que, s'opposant aux médias industriels et à tout art de reproduction, le théâtre risque de tomber dans un formalisme qui le couperait de ce même « peuple » qu'il souhaite rejoindre. La tentation avant-gardiste se retrouve pratiquement chez tous nos artistes. À trop vouloir dénoncer « l'esthétisme » par des jeux formels, on retombe rapidement dans ce qu'on fuyait. Ainsi, Laurent Mailhot rappelle les structures très conceptuelles d'un Robert Gurik, architecte de formation¹⁴² ; André Brassard commente la « modernité » des textes de Tremblay, et plus particulièrement au sujet de *Hosanna*, en expliquant qu'elle se situe dans « l'alternance des monologues et des dialogues » qui fait que les personnages ont

¹⁴¹ Robert Gurik, « Le théâtre et les *mass-médias* », *Théâtre/Québec*, vol. 1, n°1, juin 1969, p. 19-23.

¹⁴² Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 175.

« conscience [...] d'être des personnages de théâtre »¹⁴³. Même le Euh ! se rend compte, après un travail de recherche formelle sur le clown de *Corps et environnement*, « sorte de spectacle total », ¹⁴⁴ à *Des clowns, des clowns et encore des clowns*, et un an après avoir publié son manifeste (symptôme de la modernité là encore, nous y reviendrons), qu'il ne parvient pas à rejoindre un public en attente de contestation politique. Il prend conscience d'avoir failli « sombrer » dans le « théâtre marginal, 'culturel', à la mode du jour, et quitte peu à peu les cercles de théâtre d'avant-garde »¹⁴⁵. Mais en abandonnant tout esthétisme, le Euh ! tend à s'éloigner de l'art dramatique à proprement parler pour devenir instrument politique.

Ainsi, la question du rapport entre la masse et le populaire rend ambivalente cette modernité théâtrale : il s'agit d'être original, de se défaire des clichés, stéréotypes et autres mythes communs, tout en se faisant comprendre de ceux-là mêmes qui n'ont d'autres représentations que ces derniers.

2- « La passion du présent »¹⁴⁶ et le paradoxe de l'engagement

Un autre paradoxe est également lié au rapport entre avant-garde et modernité, et à « la recherche de l'originalité »¹⁴⁷ qui représente, selon Antoine Compagnon, le critère commun aux deux notions. Le désir d'originalité est évident dès la création du CEAD et l'avènement des formes dramatiques contestataires : il s'agit de rompre avec la tradition, de créer une « brèche »¹⁴⁸, de « désorienter pour réorienter » (pour paraphraser Laurent Mailhot cité par Claude Lizé¹⁴⁹). C'est là le propre de l'avant-garde, terme militaire à l'origine, qui telle la section avant d'une armée, doit défricher l'inconnu et proposer des voies inexplorées. Avec cette obsession du nouveau, cette évolution de chaque instant, se développe ce

¹⁴³ *La Presse*, 12 mai 1973, p. D14.

¹⁴⁴ Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 75.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴⁶ Compagnon, *Les cinq paradoxes...*, p. 48.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁸ Lamonde, « La modernité... », p. 299.

¹⁴⁹ Claude Lizé, « 'Théâtre des Cuisines' et avant-garde théâtrale au Québec depuis 1960 », dans Jacques Pelletier dir., *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, UQAM, 1986, p. 142.

qu'Antoine Compagnon nomme une « passion du présent »¹⁵⁰ qui est le propre de la modernité. Nous l'avons vu dans notre deuxième partie, le théâtre québécois se réclame et ne vit que de ce mouvement perpétuel, érigeant l'éphémère en une sorte de raison d'être. C'est évident pour la création collective qui refuse le texte et tout ce qui figerait le spectacle « vivant » : « Le cirque célèbre toujours le présent » rappelle la revue *Jeu* à propos du Grand Cirque Ordinaire¹⁵¹. C'est aussi vrai pour Robert Gurik qui refuse tout chef-d'œuvre, et qui écrit son théâtre comme les médias réagissent à (ou prévoient) l'actualité : le plan du *Procès de Jean-Baptiste M.* « était déjà fait, [prétend] Robert Gurik, quand trois ou quatre affaires du même genre [i.e. l'assassinat de patrons d'entreprise par des employés] ont surgi à Montréal et dans les environs »¹⁵². Même Michel Tremblay affirme faire un théâtre de sa décennie, avouant que « si dans dix ans les Belles sœurs étaient d'actualité, il aurait manqué son coup »¹⁵³.

Mais voilà précisément le paradoxe : c'est que, art de la contemporanéité, le théâtre engagé porte sa propre fin en lui-même. Il programme en quelques sortes sa disparition puisqu'il se nourrit de ce qu'il détruit. En d'autres termes, ce qu'il dénonce et appelle à dépasser est sa raison d'être. Moderne, il est dans « le reniement inlassable de lui-même »¹⁵⁴. Est-ce pour cela que nombreux de ses artisans n'ont de cesse de théoriser leur art ? Selon Antoine Compagnon, ce « terrorisme théoricien »¹⁵⁵ de l'après-guerre servirait en effet à occulter, à conjurer le paradoxe essentiel de la modernité. Même un Robert Gurik qui n'a, soi-disant, « rien à enseigner »¹⁵⁶, théorise sa croyance en l'absence de progrès, et en la « non-convergence de la vie ».

C'est que, bien qu'il exalte le présent au nom du renouveau perpétuel, le nouveau théâtre a tout de même « la conscience d'un rôle historique à jouer »¹⁵⁷. En effet, si l'on reprend l'origine militaire du mot, l'avant-garde est aussi celle d'une armée qui avance de manière programmée ; elle répond à un projet. Elle est

¹⁵⁰ Compagnon, *Les cinq paradoxes...*, p. 48.

¹⁵¹ Claude des Landes, « Les feux de la fête », *Cahiers de théâtre Jeu* n°5, printemps 1977, p. 4.

¹⁵² *Le Devoir*, 14 octobre 1972, p. 13.

¹⁵³ *Le Devoir*, 14 novembre 1969, p. V1.

¹⁵⁴ Compagnon, *Les cinq paradoxes...*, p. 9.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁶ Germain, « Robert Gurik... », p. 205.

¹⁵⁷ Compagnon, *Les cinq paradoxes...*, p. 47.

donc tendue vers le futur, appelant le dépassement du « présent en sa qualité de présent »¹⁵⁸. Il semble que le nouveau théâtre s'évertue à manifester sa « conscience historique du futur et la volonté d'être en avance sur son temps »¹⁵⁹. « Être en avance » suppose une ligne directrice et l'idée d'un progrès quoique puisse en dire Robert Gurik. A partir du moment où le théâtre est en constante recherche sur lui-même, il ne peut pas ne pas y avoir de but à suivre : il s'agit en général de parvenir à l'essence de cet art ou du moins à son degré maximum d'efficacité. Cela permet alors à un critique comme Martial Dassylva d'affirmer, en décembre 1969, que « le théâtre a la vie dure et il résiste. Ce qui plus est, il se cherche. Et ceci est un excellent indice de vitalité interne, puisqu'un art qui est vivant est susceptible de progresser, de se transformer et d'évoluer »¹⁶⁰. C'est cette idée de progrès que l'on retrouve dans le discours de Michel Bélair par exemple, qui en fin de compte fait de la modernité une nouvelle tradition, du non-conformisme un nouveau conformisme, pour paraphraser Antoine Compagnon.

Cette foi dans l'avenir comme aboutissement du présent se retrouve plus particulièrement chez les troupes radicales, comme le Théâtre Euh ! qui publie en 1971 son manifeste¹⁶¹. Le manifeste est un instrument propre à l'avant-garde puisqu'il sert à dicter une ligne de conduite, une origine et une fin à la forme d'art revendiquée. Il mêle en général une mission esthétique à une mission éthique ou politique. Il s'agit de rompre (avec l'enseignement de l'art dramatique, avec l'art élitiste, avec le « culturalisme ») tout en marquant un « commencement absolu »¹⁶². Ainsi, dans son manifeste, le Euh ! s'emploie à redéfinir certains termes : « l'artiste québécois »¹⁶³, est alors appelé à ne pas s'enfermer dans une spécialisation, tout comme la définition de l'« Engagement »¹⁶⁴, rappelle la mission sociale du théâtre. C'est en fin de compte « un autre théâtre »¹⁶⁵, pauvre, éphémère, clownesque et politique à la fois dont les contours sont esquissés à grands traits dans ce manifeste.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁰ *La Presse*, 27 décembre 1969, p. 20.

¹⁶¹ Publié pour la première fois dans *Le Soleil*, 14 août 1971 et reproduit dans Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 55.

¹⁶² Compagnon, *Les cinq paradoxes...*, p. 47.

¹⁶³ Sigouin, « Manifeste du Théâtre Euh ! », *Théâtre en lutte...*, p. 56.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 57.

Bien que proposant un théâtre qui « bouge » et « évolue »¹⁶⁶ en même temps que la temporalité de la société moderne, le manifeste fige en quelque sorte le théâtre dans une mission. On discerne alors le caractère téléologique essentiel au théâtre québécois engagé. Le progrès n'y apparaît pas comme une simple figure de rhétorique, mais le Euh ! manifeste une véritable foi dans la fin ultime qu'il vise : une société égalitaire où l'homme se prendrait enfin en main et assumerait sa création. C'est précisément la « foi en l'homme créateur »¹⁶⁷ qui inaugure le manifeste, conférant à ce théâtre une portée messianique, accentuée par l'omniprésence de la première personne du pluriel, par celle du vocabulaire religieux, par les accents bibliques d'une parole qui entend professer des vérités générales en les ressassant comme des prières : « Penser, c'est prendre parti. / Penser, c'est ne pas être neutre »¹⁶⁸. Si le mode parodique (celui de la première partie par exemple, qui fait écho à la Genèse biblique) est évident, il n'est pas purement destructeur ; il stigmatise plutôt une sorte de transfert d'une religion à une autre, d'une tradition à une autre.

3- Le rire de la modernité et l'ambiguïté du bonheur

On saisit donc la dualité du nouveau théâtre qui se veut à la fois fondement d'une nouvelle identité autonome, tout en prônant son propre dépassement : « Elle fait de sa prétention à l'autosuffisance et de son auto-affirmation une nécessaire autodestruction et autonégation »¹⁶⁹. Le théâtre québécois moderne apparaît comme une origine qui s'annule elle-même. Pour mieux comprendre ce processus, on peut engager une nouvelle notion : celle du bonheur. En effet, à dénoncer sans cesse le faux bonheur matériel, à espérer une société meilleure, à exposer l'aliénation, la misère, la mort sur scène, on comprend que le théâtre québécois appelle à mettre fin à ce qu'il expose et qu'il revendique comme sa particularité en tant que théâtre québécois. Pourtant, une donnée fondamentale rend encore une fois son rôle et son ambition ambivalente : le rire.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶⁹ Compagnon, *Les cinq paradoxes...*, p. 48.

On est alors en droit de se demander si le bonheur auquel appelle ce théâtre engagé est réellement là où il prétend le situer, c'est-à-dire hors du spectacle et dans l'avenir, ou s'il n'est pas dans l'acte théâtral lui-même, vécu comme acte de libération, et se disant au présent ?

Le rire est en effet une caractéristique primordiale de ce nouveau théâtre et chaque auteur ou comédien-auteur le revendique. Il a deux aspects principaux. Il y a d'abord le rire de l'ironie qui est, selon Antoine Compagnon encore une fois, « une des composantes essentielles de la modernité »¹⁷⁰ puisqu'il est la marque de la prise de distance par rapport à la tradition, mais aussi par rapport à soi. Pas toujours subtile, parce que souvent écrite à la va-vite ou improvisée, et assez évidente pour qu'un public non formé puisse la saisir, la dénonciation politique ou sociale se fait à travers l'ironie. Celle par exemple d'un « Ô Canada » final, utilisé par Michel Tremblay à la fin des *Belles-sœurs*, mais aussi par le Théâtre Euh ! par exemple à la fin de *Cré Antigone !* (sur l'air américain). C'est toujours un chœur ou le peuple qui l'entonne, signifiant ainsi son aliénation puisque l'on est forcé de mettre en parallèle la situation montrée sur la scène et les paroles de l'hymne, pleines de « fleurons glorieux » et de foi divine en l'avenir.

De manière générale, le rire est suscité par la caricature, le discours dominant épinglé étant grossi à l'excès, tout comme l'est la naïveté des victimes du « système ». Le gag est également là pour créer la distance nécessaire à la dénonciation : dans *Jeanne d'Arc*, trois ouvriers et leur patron qu'ils portent sur leur dos, formant ainsi une pyramide humaine, sont saisis d'une telle euphorie collective devant la belle machine de production qu'ils forment, caressant un même rêve de bonheur matériel (« un château autour de moi, un beau lac devant, pis deux *bay-windows* qui s'ouvrent, et une rangée de plottes qui m'attendent »¹⁷¹), que la pyramide « s'écroule d'un seul coup et les quatre gars se retrouvent la face par terre »¹⁷²... tous égaux dans la misère finalement.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷¹ Grand Cirque Ordinaire, *T'es pas tannée...*, p. 68.

¹⁷² *Ibid.*, p. 68.

Mais s'il se rit de ce qu'il dénonce, le nouveau théâtre aime aussi à se rire de lui-même. C'est que, influencé par Brecht, il est conscient de n'être que théâtre et ressent le devoir de le rappeler au public. Ainsi, le Grand Cirque n'est qu'un cirque, un jeu, et le rappelle sans cesse par ses procédés de distanciation. Ainsi, Robert Gurik fait dire à un de ses personnages à la fin de *À cœur ouvert* : « Je recommanderai à Monsieur, après le souper, d'aller au théâtre, ça détend et ce n'est pas dangereux »¹⁷³. Ainsi, le Euh ! écrit dans la « Genèse » de son manifeste : « En avril, nous entrevîmes son inutilité au théâtre. / Et, mai nous en convainquit ! »¹⁷⁴.

L'autre aspect de ce rire est celui d'un rire « carnavalesque » pour reprendre, selon l'idée de Gilbert David¹⁷⁵, l'expression de Bakhtine. Il y a effectivement dans ce nouveau théâtre « de la libération », un véritable défoulement carnavalesque, ne serait-ce que par la profusion sur scène d'un joual vulgaire, comme si toute une collectivité se relâchait d'un coup. Les soirées d'improvisation, la participation du public dans les créations collectives, l'omniprésence de la musique et de la chanson folkloriques¹⁷⁶, surtout dans les « opéras populaires » du Grand Cirque ou dans les parades du Euh !, etc. : tout cela va dans le sens d'un rire cathartique, d'un théâtre qui se veut espace de récréation au sein d'un quotidien trop sérieux.

Il convient alors de s'interroger sur la véritable portée de ce théâtre moderne. En effet, bien qu'il dévoile à la conscience du spectateur la tristesse d'une réalité présente, bien qu'il entende (ne serait-ce que par la conscientisation) « constater puis changer », pour reprendre le mot d'ordre du manifeste du Euh !, le théâtre québécois ne se complait-il pas dans ce même présent ?

À cet égard, on retrouve souvent une particularité proprement québécoise dans ces pièces. Il s'agit de dialogues ou de monologues, proférés sur le ton un peu naïf et pathétique (au sens propre) d'humbles personnages impuissants à changer l'ordre des choses, qui décrivent comme en rêve, la vision d'un bonheur

¹⁷³ Gurik, *À cœur ouvert*..., p. 81.

¹⁷⁴ Sigouin, *Théâtre en lutte*..., p. 55.

¹⁷⁵ David, *Un théâtre à vif*..., p. 187.

¹⁷⁶ *Le Devoir*, 2 juin 1973, p. 17.

imaginaire. Le temps du rêve peut alors être le futur : le monologue le plus emblématique est sans doute celui de Germaine Lauzon, au début des *Belles-sœurs*, qui décrit la future décoration de son appartement avec les accessoires et meubles qu'elle aurait pu gagner grâce au concours. Mais le rêve peut aussi être au présent, la figuration confinant alors à l'hallucination. Maurice et Jeannette s'imaginent, dans *Jeanne d'Arc*, la Floride, sorte de paradis lointain :

Maurice : Supposons, là, supposons des palmiers pas en pastique, là, en chair et en os. Des vrais.

Jeannette : Ah oui ! Ah oui ! Heille ! Les oranges, là ! Plus grosses que les pamplemousses chez Dionne, là ! Gros de même !

[...]

Maurice : Pis le monde sont tout' bruns, là, tou' pétants de santé ! Du vrai monde ! [...]¹⁷⁷

Le conditionnel est aussi employé, en fonction du degré de pathos que veut créer l'auteur : dans *Le procès de Jean-Baptiste M.*, le personnage principal, alors en prison s' imagine être « le gars à l'American Express » avec lequel ses codétenus l'ont confondu :

[...] j'pourrais aller dans les plus beaux restaurants et pis j'me prendrais un gros char neu, rien qu'en montrant ma carte [...] Et puis on pourrait partir en vacances, voir la mer... Je l'ai jamais vue... en Floride ! Et pis j'aurais une job, une vraie ! [...] ¹⁷⁸

Finalement, le rêve peut aussi se dire au passé, un passé fantasmé dont rien n'atteste l'existence : ainsi, dans son long monologue, la duchesse de Langeais, travesti de Michel Tremblay créé en 1969, se « souvient » du temps où elle a « eu tout Montréal à [ses] pieds ! »¹⁷⁹ (p.83) : « J'étais sublime ! [...] Vous auriez dû me voir le costume de bain ! Une sirène, pis qui finissait pas en queue de poisson, j'vous prie de me croire ! »¹⁸⁰ Ne faut-il pas entendre cette dernière expression comme un appel désespéré, comme le réflexe religieux d'une véritable prière, pour arriver à croire à ce qui n'est pas ?¹⁸¹

¹⁷⁷ Le Grand Cirque Ordinaire, *T'es pas tannée...*, p. 82.

¹⁷⁸ Gurik, *Le procès...*, p. 33.

¹⁷⁹ Tremblay, *La duchesse...*, p. 83.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸¹ On pourrait également s'imaginer le même type de monologue dans *Le matriarcat fait des petits* au moment du sketch de la « maman briseuse de rêve ». Voir Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 31.

Sous quelque modalité qu'il soit, ce rêve propre au théâtre québécois de ces années là, décrit toujours un bonheur qui se situe hors de l'espace-temps de la représentation. Il est donc dénoncé parce que, matériel et illusoire, il est un faux bonheur. Opposé à cela, se trouve alors la joie grisante de la représentation, communion festive ou encore le rire de l'acte théâtral, véritable acte de libération. Le théâtre engagé se retrouve donc dans cet autre paradoxe de la modernité, dans cette tension constante entre l'appel à un bonheur utopique et le plaisir même de cet appel.

CONCLUSION :

Commentant huit ans plus tard, l'article polémique de Jean-Claude Germain « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », Gilbert David constate que l'absence de nuance du dramaturge et critique « en dit long sur le climat guerrier de l'époque »¹⁸². C'est effectivement l'impression générale qui ressort de cette période. D'une part, parce que l'ensemble du jeune théâtre contestataire s'en prend de manière virulente au pouvoir en place, à la tradition, au conservatisme, aux élites. D'autre part, parce que les querelles sont aussi intestines. Le Euh ! peut bien critiquer Tremblay ou le Grand Cirque. Le texte de Jean-Claude Germain, écrit en 1970 et commenté par Gilbert David, renvoie tout le monde dos à dos : les troupes de création collective qui se prétendent « modernes » parce qu'elles ont rejeté toute autorité, ne font en vérité que perpétuer la triste tradition québécoise consistant à « copier »¹⁸³ les modèles étrangers (le Living Theater par exemple). Les gens de théâtre auraient ainsi « réinventé une soupe Campbell 'cuite à l'ancienne et servie à la moderne' »¹⁸⁴.

Si le jugement de Germain est à nuancer, le Jeune Théâtre s'inspirant plus des modèles que ne les copiant, il est symptomatique d'un théâtre engagé qui, tout

¹⁸² Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *Cahiers de théâtre Jeu* n°7, hiver 1978, p. 9.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

divisé qu'il soit, cherche « sa motivation créatrice en lui-même »¹⁸⁵. C'est donc précisément grâce à cet éclatement que se crée une sorte de laboratoire théâtral global, dans lequel troupes, auteurs, critiques et spectateurs finissent par se retrouver, sous l'étiquette de « nouveau théâtre québécois ». La modernité théâtrale se laisse alors apercevoir à travers les variations de chaque expérience autour de caractéristiques constantes, de Tremblay au Euh !. C'est au sein de ce laboratoire chaotique qu'a commencé à se former un discours sur la modernité, engageant l'identité de toute une culture, de toute une collectivité.

Malgré tout, le théâtre engagé québécois est encore marginal au Québec, non pas au sens où il serait minoritaire sur la scène québécoise, mais au sens où, comme l'affaire des *Belles-sœurs* l'a révélé, et comme Michel Bélair le déplore, il n'est pas encore officiellement reconnu comme fierté nationale par le gouvernement. Ou du moins, il est jugé trop pernicieux pour que le gouvernement puisse s'en réclamer sans se donner lui-même des coups de bâton¹⁸⁶. Mais n'est-ce pas précisément ce que veut le théâtre engagé ? Ce dernier, tout en précisant sa modernité, se fourvoie petit à petit dans un paradoxe qui se révélera bientôt être une impasse : comment être reconnu sans être récupéré ? Dans les années qui suivent, ce paradoxe aura peu à peu raison du théâtre engagé québécois.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁶ En effet, il ne faut pas croire que le gouvernement n'a rien compris aux *Belles-sœurs*. Si tel avait été le cas, il aurait accepté de l'envoyer à Paris. Mais ayant reconnu la force dramatique de la pièce, il a dû juger moins subversif d'envoyer une troupe pourtant plus engagée.

Chapitre IV

1973-1976 : L'essoufflement

À la fin du chapitre précédent, nous avons vu que le théâtre québécois engagé mêle à son principe même, une très forte foi en lui et une constante remise en question de son rôle. Bien qu'il soit conscient de ses limites, il semble constamment les repousser, porté par l'effervescence des années 1970, où des jeunes troupes ne cessent de se créer. À mesure que le temps passe, l'engagement de chaque troupe se précise, au point même de se spécialiser. Le Théâtre Euh ! évolue petit à petit vers une sorte d'ouvriérisme radical au point de finir par ne plus tenir compte de la barrière initiale et admise entre jeu théâtral et politique pure. Quant au Grand Cirque Ordinaire, il s'engage dans la voie de l'improvisation totale à travers la mise en spectacle de sa propre histoire, qui se veut le reflet de l'histoire de la collectivité québécoise. L'année 1973 est aussi celle de la naissance, au mois de décembre, d'une nouvelle troupe assez représentative d'une voie particulière et importante de l'engagement moderne, à savoir le féminisme. Le Théâtre des Cuisines, fort de l'expérience des troupes d'agit-prop qui l'ont précédé et porté par un contexte de montée des revendications identitaires féministes, arrive ainsi sur l'anti-scène québécoise, dans le but unique et pleinement assumé de lutter pour l'émancipation de la femme.

L'on pourrait croire que le théâtre engagé, parvenant à « maturité »¹ car plus sûr de ses orientations et plus précis dans sa recherche, poursuit son âge d'or. Il en va tout autrement. Plusieurs signes d'essoufflement se manifestent de la part du théâtre engagé, tant celui d'auteur² que celui de la création collective. Entre enthousiasme du retour et désenchantement, le spectacle *L'Opéra des pauvres* du Grand Cirque Ordinaire illustre bien le climat de cette nouvelle période. En effet, Laurent Mailhot explique « la hantise du vieillissement, 'la peur qu'on a de devenir bourgeois' » qui émane du spectacle, opposant un présent conscient de ses

¹ *Le Devoir*, 26 mai 1975, p. 14.

² Gurik perd de la renommée après *Le procès de Jean Baptiste M.* et en 1976, les étudiants de L'Université de Montréal font déjà une rétrospective de son œuvre. Voir *Le Devoir*, 14 décembre 1976, p. 14.

désillusions, un présent dit en prose, à un passé plein de « l'euphorie de la jeunesse », de « l'enthousiasme de la Révolution tranquille », un passé dit en chansons³.

Du désenchantement à la renonciation, il n'y a qu'un pas. Pourtant, la chose est plus complexe, car ces années sont aussi celles de l'accession au pouvoir du Parti québécois, dont le représentant René Lévesque, devient premier ministre en 1976, et qui entend offrir une tribune politique aux aspirations indépendantistes des Québécois. Le théâtre engagé a-t-il encore un rôle à jouer dans ce contexte ? Après tout, la question nationale, subsumée sous la question sociale, n'est plus le point focal essentiel du jeune théâtre, et la classe dirigeante reste finalement la même.

Nous verrons que durant cette dernière période, allant de 1973 à 1976, l'engagement, pris dans ses contradictions, tournant en des « querelles de faction »⁴, semble perdre de sa première fougue, le public se lassant d'un art qui ne se renouvelle plus. Parallèlement, grâce notamment au développement de la critique universitaire, le temps du bilan est venu. Ce dernier commence par une remise en question (portée par Gilbert David entre autres) de la modernité même du Jeune Théâtre et par un appel au dépassement de ses apories. Un tel désir se manifeste notamment dans les nombreux ouvrages rétrospectifs qui sont alors publiés entre 1973 et 1976, ainsi que dans la fondation de la revue critique *Jeu*. Ce bilan historique d'un théâtre québécois qui s'assume à l'intérieur de son territoire est également rendu possible à un moment où celui-ci commence à franchir ses propres frontières. Si tout laisse ainsi penser à la fin d'une époque, il n'y a pourtant aucun élément-pivot qui vient, comme en 1965 ou en 1968, marquer un nouveau tournant pour le théâtre québécois. On assiste à une période floue où, alors que la tendance théâtrale apparaît inverse, Michel Tremblay semble se politiser plus que jamais dans l'avant-dernière œuvre de son cycle, *Sainte Carmen de la Main*, et où l'engagement, à défaut de se trouver assez de nouveaux chevaux de bataille aussi forts que le féminisme, se reporte sur des tendances plus anciennes, telles que le combat pour la régionalisation, dont il importera de préciser le sens.

³ Mailhot, *Théâtre québécois II...*, p. 135.

⁴ Gilbert David, « Théâtre et préhistoire », *Cahiers de théâtre Jeu* n°2, printemps 1976, pp. 5-9.

A) L'engagement perd de sa vigueur

Cuirette : T'as déjà retrouvé ta bonne humeur !

Hosanna : Pantoute ! Ca t'es jamais arrivé de faire n'importe quelle niaiserie pour essayer d'oublier que t'es poignée dans tes agrafes, non ? Que t'es donc pas subtil, que t'es donc pas subtil !⁵

Cet extrait tiré de *Hosanna* de Michel Tremblay, créée en 1973, dans lequel Hosanna, travesti furieux parce qu'il vient d'être publiquement humilié, tente d'ôter son costume de scène devant son compagnon, illustre assez bien, si on le lit dans son sens caché, l'ambivalence d'un théâtre engagé qui, tout en se remettant constamment en question (puisqu'il fait « n'importe quelle niaiserie »), conserve son sérieux au point d'être frustré devant l'incompréhension d'un public « pas subtil ». Constamment pris dans ce genre de tensions, le théâtre engagé s'essouffle. Certaines troupes perdent leurs certitudes premières quant à leur mission contestatrice, au point de se replier sur elles-mêmes, tandis que, pour d'autres, ces certitudes virent au fanatisme (au sens premier de ce mot) politique, et ne peuvent plus se satisfaire de l'art théâtral, pas assez sérieux à leur goût. L'exaltation de la véritable « modernité » par les jeunes Québécois qui dénonçaient le mensonge de la première révolution tranquille, s'estompe. Ainsi, à force d'ambivalence, entre compromis et radicalisation, le choix n'est pas toujours très clair, et les contradictions prennent de l'importance, au détriment de la crédibilité des artistes qui d'une manière ou d'une autre, finissent par lasser.

1- Le théâtre engagé et ses contradictions

Au Québec, comme ailleurs, le théâtre engagé a une obsession majeure, une phobie, celle de la récupération. À l'heure où l'État-Providence, depuis la Révolution tranquille, régule jusqu'à la culture, la question se pose : « Le théâtre peut-il encore déranger ? »⁶ Jean-Pierre Ryngaert synthétise la problématique :

⁵ Tremblay, *Hosanna...*, p. 24.

⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 31.

L'entreprise théâtrale est faite de contradictions. Elle coûte de plus en plus cher, elle subit donc les aléas économiques et dépend étroitement des subventions de l'Etat. Il lui faut assumer sa fonction spectaculaire en touchant le public le plus large et maintenir pourtant sa fonction première d'art qui dénonce et dérange.⁷

Si le jeune théâtre pense avoir trouvé dans la « pauvreté » revendiquée la solution pour ne pas compromettre sa fonction critique, le problème n'est en vérité pas résolu. Dès 1970, à propos de *Allo, Police !* de Gurik et Morin, pièce traitant de la répression policière au Québec, Michel Bélair se demande enfin : « Le théâtre engagé serait-il possible au Québec ? Le théâtre politique est-il encore possible dans notre société où tout est, finalement, 'récupéré' ? »⁸.

Avec la radicalisation croissante de l'engagement dans les années 1970, il va de soi que l'obsession grandit. Pour les troupes d'extrême-gauche, comme le Euh !, il ne peut y avoir de compromis. Ainsi, Michel Tremblay représente un « théâtre bourgeois » qui s'adresse non seulement « à un public 'sans classe' » mais surtout à un public pour qui « le plus important est de vendre [ses] marchandises », se souciant seulement de « la 'rentabilité culturelle' »⁹. À l'inverse, certains critiques utilisent la question de la « récupération » comme un critère de jugement. En effet, si le théâtre engagé entend faire primer le message sur la forme, on attend alors de lui que ce message soit cohérent avec la pratique. Ainsi, Martial Dassylva, revenant sur le festival de l'AQJT de 1973 (à Jonquière), s'offusque de voir, avec le Grand Cirque Ordinaire, « jusqu'où on pouvait pousser l'incohérence intellectuelle dans la vie de tous les jours »¹⁰. C'est que la troupe aurait réclamé de voir plus d'ouvriers au festival plutôt que tous ces « étudiants bourgeois »¹¹ ; elle aurait préféré jouer dans une petite salle, alors qu'une autre, bien plus grande, était inoccupée, pour finalement « briller par son absence à un défilé [...] alors qu'en assemblée publique on a prêché, à grands cris pour cette action concrète engagée »¹². « Ineptie », « illogisme », le critique ne mâche pas ses mots.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ *Le Devoir*, 26 mars 1970, p. 12.

⁹ Théâtre Euh !, *Du clown*, p. 15.

¹⁰ *La Presse*, 9 juin 1973, p. D4.

¹¹ *Ibid.*, p. D4.

¹² *Ibid.*, p. D4.

C'est que le problème est plus général, l'AQJT ayant « du mal à concilier les positions idéologiques de gauche [...] et son engagement concret »¹³. Dans un autre compte rendu, Martial Dassylva rapporte les propos de Réjean Roy, alors président de l'association et futur directeur général. Ce dernier y reconnaît la position d'équilibriste de l'AQJT¹⁴. La situation est rendue encore plus complexe par l'action du gouvernement fédéral qui semble tirer ses épingles du jeu. Avec la création, de 1972 à 1974, de Projets Perspective-Jeunesse et de Projets Initiative Locale, projets de création d'emplois et d'animation culturelle offrant un fonds de subvention dont profite le Jeune Théâtre, le gouvernement fédéral peut prouver son intérêt dans le développement d'une culture proprement québécoise, tout en désamorçant les tentations trop « dérangeantes », voire révolutionnaires de troupes dont la conception du théâtre risque rapidement de dépasser le cadre du simple spectacle. L'AQJT, dans son propre historique, explique la stratégie d'Ottawa :

Cette largesse d'Ottawa a créé un foisonnement de troupes qui se sont mis (sic) à mourir aussitôt nées. Un PIL ne se renouvelait pas par magie. De telle sorte que les PJ et les PIL ont créé un éparpillement des efforts du Jeune théâtre et de l'AQJT qui n'arriva plus à superviser une réalité du jeune théâtre devenue fluide et dont la caractéristique devint la non-permanence¹⁵.

Face à cette situation, l'AQJT, sous l'influence du Euh ! notamment, commence à se radicaliser idéologiquement, et à refuser tout compromis, pour ne pas dire compromission. Il n'en reste pas moins qu'en 1973, il y a bel et bien compromis, faisant dire à Réjean Roy : « [...] à 80 p. cent, ce sont des gens qui sont subventionnés par Perspective-jeunesse et Initiatives locales. En pratique, on ne peut avoir de positions idéologiques là-dessus »¹⁶. Il fustige ainsi la prétention de l'AQJT à avoir des « positions idéologiques très précises », alors que dès qu'il s'agit de débattre en assemblée et de voter une action concrète contre le gouvernement fédéral, « ça passe pas ». On ne peut à la fois « recevoir \$18,000 du gouvernement fédéral » et « gueuler contre le gouvernement fédéral à tour de bras »¹⁷.

¹³ *Ibid.*, p. D4.

¹⁴ *La Presse*, 2 juin 1973, p. E5.

¹⁵ Lévesque dir., *Les États généraux...*, pp. 30-31.

¹⁶ *La Presse*, loc. cit., p. E5.

¹⁷ *Ibid.*, p. E5.

En réaction à cet état de fait, le Jeune Théâtre décide de radicaliser sa ligne politique. Ce faisant, il accentue une autre des contradictions inhérentes à l'engagement. Car, à trop vouloir marquer son idéologie, il en devient souvent simpliste et didactique à l'excès. Nous avons déjà abordé ce problème, mais à partir de 1973, cet aspect est rendu plus évident, et les réactions plus vives, notamment avec l'importance que prennent des troupes comme le Théâtre Euh ! ou celui des Cuisines, fraîchement arrivé sur l'(anti-)scène québécoise. Dans la presse quotidienne, l'écho est généralement négatif. On semble se lasser du « chauvinisme » de ces troupes pour qui « il n'est de théâtre que politique ; ceux qui ne partagent pas ce postulat sont forcément inintelligents, pas très nuancés ! Enfin... »¹⁸.

Pourtant, des critiques tels Adrien Gruslin au *Devoir* ou Martial Dassylva à *La Presse* ne rejettent pas en bloc le jeune théâtre politique, à condition que la démonstration soit faite « sans pour autant massacrer le show. C'est justement ce que le Théâtre des Cuisines et d'autres sont impuissants à faire »¹⁹. On déplore également la fermeture d'esprit lors des débats des festivals de l'AQJT où l'on ne peut évoquer « le problème de la forme » sans se faire traiter de « bourgeois ». On tente alors de combattre ces troupes avec leurs propres armes, à savoir la référence à Brecht qui lui-même, ne négligeait pas la forme. En plus du problème de la forme, ce sont les simplifications et la « suffisance intellectuelle » de ces « missionnaire[s] des temps modernes »²⁰ qui exacerbent les critiques, dépités de voir le peu de « confiance à l'intelligence et à la lucidité des spectateurs » que ces troupes veulent « embrigader »²¹. Martial Dassylva est ainsi choqué de voir, dès le festival de 1974 à Rimouski, de quelle manière « le militantisme à œillères »²² du Euh ! tente de se faire passer pour le point de vue dominant au sein de l'AQJT.

¹⁸ *Le Devoir*, 26 mai 1975, p. 14.

¹⁹ *Le Devoir*, 28 mai 1975, p. 14.

²⁰ *Le Devoir*, 7 juin 1975, p. 14.

²¹ *La Presse*, 4 juin 1974, p. A9.

²² *Ibid.*, p. A9.

2- 1975 : « Coup de théâtre »²³ à l'AQJT et un engagement de moins en moins théâtral.

L'AQJT se présente comme un difficile regroupement de tendances somme toute assez diverses. Si la question de la forme fait l'objet d'un assez large consensus, tout le monde ayant accepté l'idée de création collective, celle de l'idéologie et de la position face au gouvernement reste plus problématique. Gérald Sigouin raconte comment le Théâtre Euh !, au gré des festivals et congrès annuels et à partir du festival de Rimouski de 1974, se constitue petit à petit tête de file de la mouvance radicale au sein de l'AQJT. Si au congrès de 1971, et bien que l'association commençait à manifester le désir de se politiser plus qu'elle ne l'était, le Euh ! « garde ses distances, refuse de se compromettre au sein d'un organisme subventionné, donc 'récupéré' »²⁴, son attitude à Rimouski décrite plus haut par Martial Dassylva, laisse présager la teneur du congrès de la même année. Une trentaine de propositions radicales, émanant chacune d'au moins un des membres de la troupe, se voient en effet adoptées à l'unanimité lors de l'assemblée. Outre cela, le Euh ! investit le conseil d'administration de l'AQJT, avec la présence de Marc Doré. La revue *Jeune Théâtre* devient alors rapidement le reflet des « intentions propagandistes et prosélytes du Théâtre Euh ! »²⁵.

Mais d'autres troupes importantes, telles le Parminou²⁶, comptant sur les subventions gouvernementales pour survivre, et ne partageant pas nécessairement le radicalisme idéologique du Euh !, se distancient de ce dernier. Au festival de 1975, à Sherbrooke, plusieurs font comprendre à la troupe de Québec qui vient de jouer sa pièce d'agit-prop *Un, deux, trois...vendu !* (sur la rénovation urbaine et les expropriations), leur désapprobation d'un théâtre au « didactisme asséchant »²⁷. Ce festival révèle les clivages au sein de l'AQJT. Adrien Gruslin y distingue cinq catégories différentes : les écoles, le théâtre pour enfants, les troupes nouvelles inspirées du noyau idéologique de l'AQJT, à savoir la quatrième catégorie composée du Euh !, des Cuisines, des Gens d'en Bas, du Parminou, etc., et enfin

²³ Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 116.

²⁴ *Ibid.*, p. 114.

²⁵ *Ibid.*, p. 116.

²⁶ Théâtre de création et de tournée créé en 1973, acteur important de la régionalisation théâtrale au Québec à partir de 1976.

²⁷ *Le Devoir*, 7 juin 1975, p. 14.

les troupes plus traditionnelles d'un théâtre de divertissement ou de recherche esthétique. Or, cette diversité devrait être un signe de « bonne santé »²⁸, mais les troupes les plus radicales au sein même des troupes radicales, agissent « en censeurs » et « mépris[ent] ceux qui ont opté pour un autre genre »²⁹. Cet hermétisme, cette volonté de monolithisme, se révèlent fatals au XVIIIe congrès de l'association, fin 1975.

Refusant tout compromis, plusieurs troupes, dont le Théâtre Euh !, et le Théâtre des Cuisines (ainsi que la Gaboche, le Tic Tac Boum, les Gens d'en Bas et plusieurs membres du comité de direction), préférant trouver d'autres moyens de financement que les subventions gouvernementales, quittent soudainement cette « association bourgeoise » qu'est l'AQJT, en signant un *Manifeste pour un théâtre au service du peuple*³⁰. Si on compare ce dernier texte au premier manifeste du Euh !, on remarque que la question esthétique est beaucoup moins présente, réduite au rôle politique d'un théâtre qui doit « montrer les relations entre les gens dans la dépendance du rapport de production (à qui appartient quoi, qui le transforme, dans l'intérêt de qui) »³¹. L'influence d'Erwin Piscator s'y fait sentir, d'un « Théâtre prolétarien » ayant pour objectifs : « simplicité dans l'expression et la structure, action claire, et sans ambiguïté sur la sensibilité du public ouvrier, subordination de toute intention artistique au but révolutionnaire [...] »³². Il n'y a alors pas de spectacle sans une préparation préalable « basée sur la documentation et l'analyse du sujet »³³. Finalement, « c'est un théâtre résolument didactique qui veut enseigner, apprendre : [...] tout s'explique, rien de magique »³⁴. Voilà pour l'aspect « artistique » du manifeste, le reste étant une explication sur la division manichéenne de la société et sur la lutte des classes, doublée d'une justification sur le départ de l'AQJT.

²⁸ *La Presse*, 8 juin 1974, p. E4.

²⁹ *Le Devoir*, loc. cit., p. 14.

³⁰ « Manifeste pour un théâtre au service du peuple », reproduit dans *Cahiers de théâtre Jeu* n°7, hiver 1978, p. 79-88.

³¹ *Ibid.*, p. 83.

³² Erwin Piscator cité dans Thérèse Arbic, « La rénovation urbaine à qui ça sert ? ou Québec qui dit mieux ? », *Chroniques*, vol.1, n°2, février 1975, p. 47.

³³ « Manifeste... », loc. cit., p. 85.

³⁴ *Ibid.*, p. 85.

Cette dernière est en effet considérée comme une « structure culturelle officielle, reconnue par le pouvoir capitaliste libéral, subventionné par lui [...] »³⁵. Le manifeste lui aussi dénombre les diverses tendances à l'AQJT et en distingue quatre, en fonction du mode d'organisation : « la vieille formule hiérarchique », la formule anarchique « où tous sont égaux [...] personne ne mène », la méthode de « répartition des tâches en fonction des aptitudes de chacun », et celle de « répartition des tâches culturelles en fonction des tâches politiques »³⁶. Or, pour les troupes démissionnaires, cette diversité n'est que le symptôme d'une fausse démocratie, d'une « démocratie libérale, camouflant la lutte des classes »³⁷. En réponse d'ailleurs à « ce critique bourgeois » qu'est Adrien Gruslin, le manifeste prétend que la collaboration, cette « accumulation » plus que ce « regroupement », est un « frein » à la défense des intérêts des ouvriers³⁸.

Pour l'AQJT, ce schisme est un coup dur. À la suite de cette démission généralisée, l'Association doit se reconfigurer : les trois membres permanents, Claude Couillard, Louise Fugère et Jacques Vézina, démissionnent à leur tour, « tant pour des raisons idéologiques qu'à cause de ce qu'ils définiront [...] comme un essoufflement personnel »³⁹. Jacques Vézina explique qu'il partage la conception d'un théâtre où « le contenu prime ». Cependant, ce qui devait arriver arriva puisque « ces troupes sont devenues des groupes politiques utilisant le théâtre comme outil et non des troupes de théâtre »⁴⁰. Et en effet, comme le rappelle Adrien Gruslin, « avec ses 44,000 dollars du Ministère des Affaires culturelles et ses 15,000 du Conseil des Arts, l'AQJT ne pouvait se radicaliser davantage »⁴¹. Les trois membres permanents sont alors remplacés par trois jeunes recrues aux projets encore incertains qui entendent garder la même ligne idéologique qu'auparavant, tout en reconnaissant « le dynamisme [des troupes] qui viennent de se retirer »⁴². L'AQJT se remettra du schisme, mais ce dernier révèle

³⁵ *Ibid.*, p. 85.

³⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁷ *Ibid.*, p. 87.

³⁸ Tout le monde, à l'extrême-gauche, ne s'accorde pas sur l'efficacité d'une telle scission. Voir *Chroniques*, vol. 1, n°14, février 1976, p. 6-10.

³⁹ *Le Devoir*, 24 janvier 1976, p. 13.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

l'aboutissement inévitable de l'évolution d'un théâtre dont l'engagement sort du cadre du domaine esthétique.

De son côté, le Théâtre Euh !, définitivement devenu théâtre d'agit-prop (agitation-propagande), s'oriente vers le militantisme pur, en rejoignant le parti politique marxiste-léniniste En Lutte ! dont il se fait officiellement, à partir de 1976, « le porte-parole culturel [...] Il y diffuse, à travers ses pièces, sa ligne politique pour l'avènement du socialisme dans notre pays »⁴³. Gérald Sigouin affirme d'ailleurs que le Euh ! a mûri, ne tirant plus « à bout portant sur tout ce qui ne bouge pas », mais s'étant « trouvé une solidarité et une cause »⁴⁴. De spectacles d'agit-prop tels que *Les sept péchés capitaux* en 1972 -- qui dénonce l'aliénation des couches populaires à qui l'on refuse même la liberté de pécher et qui les incite à prendre en main les moyens de production -- *Un, deux, trois... vendu !* en 1975 -- qui s'adresse à des publics très précis, leur parlant de l'expropriation pour cause de « rénovation urbaine », comme dans le cas de la construction de l'aéroport à Mirabel -- *La vie heureuse de Méo Tremblay* en 1975 -- sur les conditions de vie des ouvriers d'usine, ou des mineurs (selon le public) -- le Théâtre Euh ! devient finalement « sans équivoque théâtre de parti »⁴⁵. À partir de 1977, et jusqu'en 1978, seuls Clément Cazalais et Marie-Renée Charest restent membres de la troupe, les nouveaux venus étant des militants politiques.

3- La fin d'un cirque et celle d'un cycle

Tandis que les années 1973 à 1976 marquent la fin d'une période pour l'engagement radical, deux grandes références du jeune théâtre, plus ou moins engagé, semblent également commencer à s'essouffler. D'une part, le Grand Cirque Ordinaire, dont tout le monde reconnaît alors le caractère précurseur, ne fait plus l'unanimité comme il avait pu le faire à ses débuts. D'autre part, si les premières pièces de Michel Tremblay sont devenues la fierté du Québec, une

⁴³ Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 147.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 149.

certaine lassitude se fait sentir par rapport à un cycle de pièces qui paraît ne pas vouloir se conclure.

Après la censure de *T'en rappelles-tu Pibrac ?* en 1971, le Grand Cirque, épuisé de la vie en communauté, sent le besoin de se dissoudre, pour finalement « renaître de ses cendres »⁴⁶ avec *L'Opéra des pauvres* en 1973. Mais, comme nous l'avons vu, ce spectacle stigmatise déjà une sorte de « désenchantement »⁴⁷ face à l'échec d'un engagement initial. Le principe de l'improvisation collective sur lequel est fondé toute la pièce semble encore fonctionner, Michel Bélair la considérant comme « un succès total »⁴⁸. Mais la magie « extra...ordinaire ! » de cette « technique extrêmement exigeante » de l'improvisation demeure néanmoins un « tour de force »⁴⁹. On peut alors deviner que l'enthousiasme intense du critique du *Devoir* ne tient qu'à un fil. Faut-il rappeler que quelques mois plus tard, au moment du festival de Jonquière, Martial Dassylva s'offusque des contradictions⁵⁰ de l'engagement du groupe ? Le groupe se sépare à nouveau, pendant un an.

En 1975, le Grand Cirque est de retour, avec *La tragédie américaine de l'enfant prodigue*, parodie biblique qui revient précisément sur « le groupe lui-même, ses retrouvailles difficiles, ses rêves perdus, retrouvés ou à retrouver »⁵¹. Cette fois ci, le spectacle n'est qu'à « demi satisfaisant »⁵². Adrien Gruslin déplore « le manque de rigueur de son développement », les caricatures « à l'extrême, ainsi que les « inside jokes » qui commencent à faire dire à certains que le Grand Cirque ne devient qu'un « trip de gang »⁵³. De la même manière, Martial Dassylva concède que certains sketches improvisés sont « désopilants », mais regrette qu'« avant et après cela, on a droit à une fable impossible, écrite dans un baragouin pseudo-poétique. C'est à mourir d'ennui ». Le ton est « faux », « l'argument principal [...] est insipide et sans intérêt », « la tragédie impossible »⁵⁴. Ce qui aurait pu n'être qu'une erreur de parcours se révèle être

⁴⁶ *Le Devoir*, 31 mars 1973, p. 21.

⁴⁷ Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 135.

⁴⁸ *Le Devoir*, 9 avril 1973, p. 12.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰ *La Presse*, 9 juin 1973, p. D4.

⁵¹ Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 136.

⁵² *Le Devoir*, 14 avril 1975, p. 12.

⁵³ C'est ce que M. André Brassard nous a confié en entrevue.

⁵⁴ *La Presse*, 15 avril 1975, p. C11.

l'évolution logique d'un théâtre finalement assez fermé sur lui-même. C'est que les comédiens considèrent toujours que l'histoire de leur commune est à l'image de celle de toute la collectivité québécoise contemporaine, les deux partageant les mêmes rêves et les mêmes angoisses ; les deux s'improvisant au jour le jour.

Mais c'est justement cette foi dans l'improvisation qui apparaît comme une impasse. Avec le spectacle *La stépette impossible* en 1976, le groupe tente l'improvisation « totale ». L'entreprise a son intérêt : il s'agit de créer à partir de rien, de tout refaire à neuf, constamment, de faire « un pas dans le vide »⁵⁵ ; le comédien devient un « équilibriste [...] sans filet »⁵⁶ et le jeu se fait alors toujours sous tension. Mais il y a une contrepartie : le spectacle est « inégal »⁵⁷ en fonction des comédiens ; l'inspiration dans l'urgence donne lieu à de trop nombreux « lieux communs de l'heure »⁵⁸. La plupart des critiques ne sont pas satisfaits : « Une aventure à suivre même si on peut se demander [...] si le Grand Cirque n'apportait pas plus et mieux quand il nous livrait l'aboutissement plutôt que l'élaboration de son travail »⁵⁹. Dans le même ordre d'idée, Gilbert David regrette que le spectateur soit forcé d'assister à « la pénible gestation » du spectacle⁶⁰.

« Regretter » est le mot, car ce qui ressort de tous les commentaires, c'est une espèce de nostalgie, de déception vis-à-vis d'une troupe qui s'était révélée extrêmement prometteuse à ses débuts et qui avait offert à la culture québécoise une preuve de modernité. Mais le Grand Cirque s'enfoncé inexorablement dans « le cul de sac de l'improvisation », selon le mot d'Adrien Gruslin⁶¹. Dès novembre 1976, ce dernier, dans sa critique du one-man-show de Raymond Cloutier, *Mandrake chez lui* (dans lequel l'animateur fait le bilan de sa tragique vie d'artiste), parle déjà au futur antérieur : « La contribution théâtrale [...] du groupe de Raymond Cloutier aura été énorme. Depuis, l'aventure est achevée »⁶². En 1977 finalement, le Grand Cirque offre encore un spectacle, *Les fiancés de Rose*

⁵⁵ *Le Devoir*, 10 février 1976, p. 10.

⁵⁶ Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 144.

⁵⁷ *Le Devoir*, loc. cit., p. 10.

⁵⁸ Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 143.

⁵⁹ *Le Devoir*, loc. cit., p. 10.

⁶⁰ Gilbert David, cité par Mailhot et Godin, *Théâtre québécois II...*, p. 143.

⁶¹ *Le Devoir*, 12 octobre 1977, p. 27.

⁶² *Le Devoir*, 30 novembre 1976, p. 13.

Latulippe (sur lequel nous reviendrons plus tard), confirmant définitivement le jugement du critique du *Devoir*.

Parallèlement, une autre « institution » du nouveau théâtre semble s'essouffler. On ne remet pas tant ici en jeu la pertinence ou la qualité des pièces de Michel Tremblay qu'on commence à souhaiter une évolution, une conclusion au cycle dit des « Belles-sœurs ». Dès 1973, Albert Brie, alors critique au *Devoir*, juge bonne la nouvelle création qu'est *Hosanna*, pièce mettant en scène un couple d'homosexuels (dont un travesti) qui se disent leur quatre vérités⁶³. Mais cela ne l'empêche pas, dans un autre article, d'exprimer sa lassitude par rapport à « l'affaire » du joual : « [...] c'est une forme de narcissisme. Il nous photographie. Il a plus à dire [...] S'il en reste là, c'est de la complaisance, de la facilité, de l'arrivisme »⁶⁴. Il rejoint finalement ce que le dramaturge lui-même disait à propos de son théâtre. Il est alors compréhensible que des doutes commencent à être émis quant à la bonne foi d'un auteur dont la marque de fabrique est ce qu'il souhaite lui-même voir disparaître.

Cinq ans après *Les Belles-sœurs*, même certains défenseurs de Tremblay pensent que « le joual [...] a dit ce qu'il avait à dire »⁶⁵. Le critique juge que la pièce pivot que fut *Les Belles-sœurs* et qui ne cesse d'être rejouée commence à « montrer quelques rides »⁶⁶. Il demande à ce que des « idées nouvelles » apparaissent, que la « querelle entre les anciens et les modernes » qui fut inaugurée par la pièce à sa sortie, soit dépassée. Le fait que les pièces de Tremblay, même *Hosanna*, ne fassent plus scandale, prouve, selon Albert Brie, que « le traumatisme [est] fini »⁶⁷. Martial Dassylva ajoute, un an plus tard « qu'entre 1968 et 1974 les différentes productions des 'Belles-sœurs' ont perdu en intensité dramatique et en vérité ce qu'elles ont gagné en figiolage et en extrapolations »⁶⁸.

Même ceux qui ne pensent pas nécessairement que Tremblay se répète, la particularité de son style n'empêchant pas une évolution dans son écriture, ne

⁶³ *Le Devoir*, 15 mai 1973, p. 10.

⁶⁴ *Le Devoir*, 22 septembre 1973, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁶ *Le Devoir*, 13 octobre 1973, p. 22.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁸ *La Presse*, 20 juin 1974, p. D2.

s'attachent plus à l'aspect politique ou social de ses pièces : Martial Dassylva évoque ainsi une lecture politique de *Hosanna*, « via la symbolique », mais dit qu'il « préfère, pour [sa] part [...] [s']en tenir à la lecture la plus simple et la plus dépouillée possible, la lecture métaphysique, si l'on veut »⁶⁹. Lorsque c'est au tour d'Adrien Gruslin de critiquer *Hosanna* en 1975, lui non plus ne fait aucune référence au Québec⁷⁰. André Brassard lui-même avoue, à propos d'*Hosanna*⁷¹, que l'aspect des œuvres de Tremblay qui l'intéresse plus désormais est le drame individuel de ces personnages de théâtre.

Les nouvelles créations du dramaturge demeurent « agréable[s] mais sans surprise »⁷². Ainsi, *Surprise ! surprise !* en 1975, sorte de vaudeville à la Tremblay, « n'apporte rien de nouveau sous le soleil de l'univers de l'auteur des 'Belles-sœurs' »⁷³. Comme les attentes envers le Grand Cirque ont créé de la déception dans ces années, beaucoup espèrent « davantage, ce qui aurait pu signifier autre » chose⁷⁴ de la part de Michel Tremblay. Tout se passe comme si l'auteur, bien qu'encore apprécié, est en train de cristalliser les difficultés de renouvellement de la dramaturgie québécoise. C'est ainsi que Martial Dassylva peut intituler un de ses articles, datant de juin 1975 : « Une dramaturgie et une société essouffées »⁷⁵. Cette volonté de remise en question de la nouvelle « tradition » dramaturgique s'inscrit alors dans une critique, encore une fois, de la modernité elle-même.

⁶⁹ *La Presse*, 11 mai 1973, p. A12.

⁷⁰ *Le Devoir*, 5 juin 1975, p. 12.

⁷¹ *La Presse*, 12 mai 1973, p. D14.

⁷² *Le Devoir*, 18 avril 1975, p. 14.

⁷³ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵ *La Presse*, 7 juin 1975, p. B7.

B) Le temps du bilan

En 1973, le théâtre québécois existe. On ne remet plus cela en question. Pierre Lavoie rappelle les chiffres : « [...] pour les seuls années 65-73, 728 créations dont [...] 524 à la scène »⁷⁶. Pourtant, pour beaucoup, il est encore en crise. Si de l'avis général, le gouvernement n'aide pas assez (ou du moins pas de la bonne manière) à sa promotion, pour d'autres, la crise vient du théâtre lui-même, qui ne se renouvelle pas et ne se remet pas en question. N'est-ce pas là précisément une remise en question ? Face, en effet, à un théâtre qui offre des représentations désormais jugées trop normalisées de la réalité québécoise, une nouvelle exigence critique se manifeste. Cette dernière rappelle celle par laquelle les premiers défenseurs de la dramaturgie québécoise avaient prouvé leur vision moderne du monde. Or, maintenant que la critique n'est plus décontenancée par le nouveau théâtre, l'appel à une évolution plus franche s'affirme. Il est temps, semble-t-il, que la culture québécoise dépasse sa première phase militante pour s'épanouir pleinement. Le discours critique véhicule alors l'idée d'une fin de période. Plusieurs ouvrages-bilan paraissent, permettant par leurs mises en récit du théâtre, de le constituer, d'une manière ou d'une autre, en repère identitaire pour la collectivité québécoise. En outre, une revue essentielle, *Jeu*, voit le jour en 1976, pour tenter, en quelque sorte, de réparer la panne du théâtre engagé. Tout cela laisse paradoxalement voir un théâtre québécois qui s'assume, et qui se repose sur ses valeurs sûres pour commencer à passer le test de son exportation. Pour s'asseoir sur leur identité, les Québécois ont en effet besoin du jugement de l'Autre. Mais l'engagement d'ici et maintenant, peut-il être reconnu ailleurs ?

1- Jamais assez « moderne »...

Que l'on se souvienne des premiers comptes-rendus critiques face à un théâtre encore naissant, qui n'avait, pour tous points de repère, que les œuvres d'un Gratien Gélinas ou d'un Marcel Dubé et qui sentait, avant que *Les Belles-sœurs* n'arrivent, qu'il manquait quelque chose au théâtre local, sans trop savoir

⁷⁶ Pierre Lavoie, « Bilan tranquille d'une révolution théâtrale », *Cahiers de théâtre Jeu* n°6, été-automne 1977, p. 47.

quoi ! Le débat consistait à décider s'il fallait juger une création québécoise avec les mêmes critères qu'une pièce du répertoire européen. À la fin de notre période, sans nécessairement parler de progrès, on remarque que la critique s'est adaptée à la réalité du théâtre québécois. C'est qu'on ne prend plus pour point de référence des œuvres étrangères, mais celles, assez nombreuses, déjà créées au Québec. Et si l'on se tourne vers l'extérieur, ce n'est plus pour copier, mais pour comparer et s'inspirer, avec le sentiment que l'on avance au rythme « normal », c'est-à-dire au même rythme que les autres. Les dynamiques, les thématiques, les innovations formelles, les attentes du public sont ainsi mieux identifiées, d'autant que la sphère théâtrale inclut désormais un milieu universitaire développé dont certains membres, tels Laurent Mailhot ou Jean-Cléo Godin qui font autorité en la matière, aident à préciser la critique. Ainsi, à partir du moment où les critères de jugement sont clarifiés, on remarque que ce n'est plus le joual qui pose problème. On en parle certes encore, mais il semble y avoir consensus sur sa portée et ses limites : tout le monde reconnaît sa valeur dramatique mais appelle à le dépasser.

Nous allons nous attacher à un exemple assez représentatif de la nouvelle critique théâtrale de l'époque : Gilbert David. Il est en effet symptomatique du point de vue selon lequel la dramaturgie québécoise n'est pas assez « moderne ». Selon les propres mots du critique, le théâtre n'en serait encore qu'à sa « préhistoire »⁷⁷ : « Le théâtre québécois traverse une période de tâtonnements pré-historiques »⁷⁸. Gilbert David part ainsi du constat que la méfiance du théâtre québécois envers son public et sa critique, compréhensible à ses débuts, perdure, un peu comme une névrose dont on n'arriverait pas à se débarrasser⁷⁹. Ce fait ne dissimule-t-il pas alors un théâtre qui ne s'assumerait pas vraiment ? En plus de cela, le critique dénonce un théâtre supposément politique qui se limite, depuis dix ans, à ressasser les mêmes lieux communs : « l'obscurantisme religieux, le favoritisme politique, l'atavisme familial, le matriarcat et l'absence du père, l'ignorance grasse de la masse et ses illusions »⁸⁰. Ces derniers ne font, dans le fond, qu'effleurer les problèmes, en montrant les « effets » plus que les « causes ».

⁷⁷ David, « Théâtre et préhistoire... », *Cahiers de théâtre Jeu* n°2, printemps 1976, p. 5.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁹ Le souvenir d'André Brassard correspond à ce constat.

⁸⁰ Gilbert David, « Notes dures sur un théâtre mou », *Études françaises*, vol. 1, n°3, avril 1975, p. 3.

Dans un texte écrit en 1976, David met en avant une citation extraite de « L'avant-garde impossible ? » de Guy Scarpetta :

Ce que représentent Artaud et Brecht : beaucoup plus qu'une coupure 'formelle', technique, simplement dramaturgique. En fait, à travers eux, c'est toute l'histoire, non seulement du 'code' théâtral, mais de toute une culture (religieuse, humaniste) portée par des siècles d'histoire (de lutte des classes) qui bascule⁸¹.

Le problème du théâtre québécois viendrait donc de ce qu'il ne parvient pas à correspondre à ce qui devrait idéalement constituer l'avant-garde et la modernité, à savoir le fait que celle-ci « n'est pas négation des modèles, genres ou techniques, mais de l'institution même de l'art et de son marché dans la société bourgeoise »⁸². Telle qu'elle est devenue au Québec, la modernité première semble s'être transformée en tradition. Face à cela, Gilbert David met en garde contre le danger de la « complaisance »⁸³. Le théâtre ne peut se vouloir uniquement « engagé », surtout quand « ça marche »⁸⁴, quand cet engagement ne devient qu'une mode. Michel Tremblay est visé dans cette critique, mais David remet également en cause le théâtre plus engagé, rappelant ses impasses et contradictions, notamment dans son rapport au gouvernement. Prévoit-il déjà ce qu'il constatera rétrospectivement plusieurs années plus tard, à savoir que le « courant [de la création collective] était victime en quelque sorte de ses propres succès »⁸⁵ ? « Sans doute, poursuit-il, la création collective n'a-t-elle pas su réévaluer ses propres modes de création et on a pu, à bon droit, constater ici et là un essoufflement »⁸⁶.

Le terme « essoufflement », déjà employé par Martial Dassylva en 1975, est important ici, car il est tout à fait révélateur d'une conception moderne du temps et de la création. Il s'agit de garder le rythme, de réussir à rester accroché à une évolution trop rapide, et la critique apparaît désormais comme le coup de fouet qui tente de maintenir l'allure. D'une certaine manière, constater « l'essoufflement », c'est déjà s'inscrire dans le mouvement « dialectique » de la modernité, contre le

⁸¹ David, « Théâtre et préhistoire »..., p. 7.

⁸² Compagnon, *Les cinq paradoxes*..., p. 84.

⁸³ David, « Notes dures... », p.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁵ David, *Un théâtre à vif*..., p. 87.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 87.

« statisme »⁸⁷ qui guette le théâtre québécois ; c'est penser la phase transitoire, pour vraiment bousculer les choses. On l'aura donc compris, la modernité à laquelle convie Gilbert David est toujours située à gauche. Elle apparaît simplement, dans sa mission de « déconstruction », plus complexe. Elle n'implique pas un repliement sur soi et la fin de l'engagement, mais tente au contraire d'y remédier, en prônant un « vrai » engagement contre ce qui s'est constitué en « querelles de factions »⁸⁸.

C'est donc à une « autocritique »⁸⁹ du nouveau théâtre qu'appelle Gilbert David. Il s'agit d'aller chercher la modernité en profondeur (un peu comme le réclamait Jean-Claude Germain déjà dans « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine »), c'est-à-dire en dessous du tableau « en surface » d'un théâtre québécois qui semble bien se porter : « En surface, la situation paraît immuable : les théâtres se remplissent ; on multiplie les reprises et les prolongations »⁹⁰. Encore une fois, le critique refuse un théâtre qui se « traditionnalise ». On retombe dans le même schéma qu'au début de notre période, lorsqu'il s'agissait de remettre en cause la modernité affichée de la Révolution tranquille. On peut alors parler de révolution au sens propre, c'est-à-dire de quelque chose qui « tourne en rond ». Cela ressort particulièrement de cette citation de Gilbert David, à propos de Michel Tremblay :

A défaut d'une telle autocritique, notre plus célèbre dramaturge pourrait bien devenir le Gratien Gélinas des années soixante-dix, c'est-à-dire la fin d'une époque et non, comme on aurait pu le croire, le début d'une autre⁹¹.

2- Dépôt de bilan

La critique de David s'inscrit pleinement dans cette « ère du soupçon » (pour reprendre l'expression de Nathalie Sarraute) qui fait la

⁸⁷ David, « Notes dures... », p. 4.

⁸⁸ David, « Théâtre et préhistoire »..., p. 8.

⁸⁹ David, « Notes dures... », p. 4.

⁹⁰ David, « Théâtre et préhistoire »..., p. 5.

⁹¹ David, « Notes dures... », p. 4.

modernité⁹², quand cette dernière en arrive à se soupçonner elle-même. Pour ce faire, et c'est ce que révèle la citation précédente, il importe de mettre la modernité en perspective historique. La sphère théâtrale commence ainsi son autoréflexion par la création de sa propre histoire, ce que le CEAD avait prévu faire dès sa création. Et en objectivant ainsi le théâtre québécois, la réflexion critique et historiographique le catégorise dans une période, dans un moment dialectique. De là émane alors cette impression de « fin d'une époque ». Entre 1973 et 1976 on assiste à la publication de plusieurs essais rétrospectifs, d'ouvrages d'histoire du théâtre, et à la fondation, par Gilbert David entre autres, d'une revue importante, encore actuelle : la revue *Jeu*. Nécessairement, le façonnement de l'histoire du théâtre implique deux choses : premièrement, il se pose en dépôt de bilan ; deuxièmement, un enjeu identitaire y est inhérent. Tous ces ouvrages gravitent autour d'une question : la période, allant en gros de 1965 à 1976, est-elle l'aboutissement (provisoire bien sûr) ou le début de l'histoire du théâtre québécois ?

Nous ne reviendrons pas sur l'essai de Michel Bélair, publié en 1973, et qui s'inscrit clairement dans une histoire du théâtre québécois qui commence et qu'il contribue lui-même à faire. En 1975, le CEAD publie sa propre rétrospective, écrite notamment par Gilbert David et intitulée *Centre d'essai des auteurs dramatiques, 1965-1975*. Il s'agit non seulement de célébrer l'anniversaire du Centre en dressant un bilan positif à force de tableaux et de statistiques, mais également de créer un premier récit historique de l'organisme, avec ses lignes directrices, et de l'inscrire dans l'histoire de toute la collectivité québécoise : « Qui, aujourd'hui, pourrait nier l'importance d'un organisme qui a contribué largement à opérer le passage de la préhistoire de la dramaturgie québécoise à son insertion définitive dans le courant social ? »⁹³.

Le bilan est résumé dans ce titre de l'article d'Adrien Gruslin : « 10 ans, 185 pièces au CEAD »⁹⁴. Tout comme l'ouvrage de Bélair entend soutenir la lutte du nouveau théâtre, publier le livre du CEAD permet aussi de rappeler l'activité

⁹² David, *Un théâtre à vif...*, p. 199.

⁹³ David dir., *Le centre d'essai...*, p. 21.

⁹⁴ *Le Devoir*, 18 octobre 1975, p. 13.

toujours en cours de l'institution. À ce titre, le commentaire du critique au *Devoir* est révélateur :

Surtout le CEAD a été, et reste encore après dix ans, un véritable stimulant pour le milieu [...]. Enfin, au Québec, une entreprise qui dure dix ans est assez rare pour que l'on n'en tienne pas compte. En matière d'art, la persévérance est aussi nécessaire que le talent. Et le CEAD possède la première pour faire découvrir le second⁹⁵.

Effectuer un tel retour réflexif permet donc d'inscrire l'entreprise du nouveau théâtre québécois dans la durée, de lui donner une consistance, de le constituer en repère, en base identitaire.

L'année suivante, c'est au tour de Jacques Cotnam de publier son essai *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*. Ce que l'on retient de ce dernier, c'est le caractère « global »⁹⁶ d'une histoire du théâtre québécois qui commence en Nouvelle-France mais qui devient authentiquement « québécois » à partir des années 1940. Pour Cotnam, le théâtre de notre période est donc une forme d'aboutissement logique, dénonçant avant tout la « peur... peur de vivre, peur de faire face à la réalité, peur d'être soi-même »⁹⁷ tout en incitant à passer à l'action. Il critique alors l'absence de recherche d'universalité du théâtre québécois, symptôme de la non-« normalité » du peuple québécois. Presque dix ans après *Les Belles-sœurs* et tout le discours sur la naissance du théâtre québécois, Cotnam écrit : « Notre drame, à nous Québécois, est peut-être que nous n'en finirons jamais de naître ! »⁹⁸ S'il écrit son essai, c'est qu'il ressent le besoin de dépasser le stade actuel d'un théâtre nationaliste, pour en avoir un simplement national (dont Michel Tremblay apparaît le précurseur). Là encore, le temps semble venu de franchir une étape.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁶ *Le Devoir*, 19 juin 1976, p. 15.

⁹⁷ Jacques Cotnam, *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, p. 94.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 99.

La même année, Fides sort le tome V de sa collection « Archives des Lettres canadiennes » intitulé *Le théâtre canadien-français*⁹⁹. Encore une fois, l'histoire ne commence pas avec le CEAD ou avec Michel Tremblay. La publication de l'ouvrage, composé par le Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, répond à une lacune : « De plus, le sujet situé dans la problématique culturelle québécoise, se révèle encore mal étudié, surtout dans ses aspects esthétique et historique »¹⁰⁰. La recherche n'en est encore qu'à ses débuts. Adrien Gruslin, tout en reconnaissant le bénéfice que peut apporter une telle somme, regrette néanmoins son « conservatisme »¹⁰¹ et déplore le fait qu'elle ne développe ni la question de l'engagement, ni celle des rapports aux divers gouvernements, ni celle du théâtre non littéraire. Tout se passe comme si l'on cherchait à former un récit historique qui occulterait la dimension trop instable d'un théâtre qui s'évertue (même si cela peut s'avérer être un échec) à refuser toute « tradition théâtrale ». Avec cet ouvrage, le but est de donner une ligne directrice claire à une identité culturelle québécoise qui puise ses racines dans l'avant-Québec révolutionnaire tranquille. Il s'agit de trier parmi le théâtre qui se fait au moment où la recherche s'effectue pour ne conserver que celui qui peut s'éterniser « vers une tradition théâtrale » (titre de la deuxième partie). La difficulté de faire de la modernité un repère identitaire stable se révèle alors.

Finalement, dans une perspective opposée, l'année 1976 voit la naissance de la revue *Jeu* qui s'attache, elle, à offrir un moyen d'expression et de diffusion à la jeune critique théâtrale, donnant autant (sinon moins) d'importance à un Michel Tremblay qu'aux troupes de création collective. Pour commencer, la revue se dote d'un nom proprement moderne : le jeu, comme l'explique Gilbert David dans la rubrique « Enjeu » du premier numéro, est cette caractéristique esthétique propre à la modernité par laquelle la « 'machine' » qu'est l'œuvre peut « s'actionner : ça joue »¹⁰². Mais la « machine » est aussi « toute la structure sociale », la représentation théâtrale pouvant apparaître à ce moment-là comme l'espace « vide » qui permet à la société de respirer, c'est-à-dire d'aspirer l'air ambiant et de

⁹⁹ Centre de recherche en civilisation de l'Université d'Ottawa, *Archives des lettres canadiennes*. Tome V : *Le théâtre canadien-français : évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, 1976. 1005 pages. (Il est à noter que l'étude s'arrête en 1972).

¹⁰⁰ Cité dans *Le Devoir*, 18 septembre 1976, p. 13.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰² Gilbert David, « Enjeu », *Cahiers de théâtre Jeu n°1*, hiver 1976, p. 5.

le rejeter pour le renouveler. La revue elle-même, née encore une fois « d'un manque »¹⁰³ et forte de la conscience historique qu'elle manifeste, entend assumer cette fonction dans la sphère théâtrale (et par extension dans toute la société québécoise).

C'est ainsi, pour respirer, « pour excéder le circuit de production-consommation actuel »¹⁰⁴ que les numéros deux et trois font une sorte de bilan de l'activité du Théâtre Euh ! par exemple, en cherchant à éviter toute complaisance, en tentant de mettre en avant les implications idéologiques du jeune théâtre, et en confrontant l'expérience de ce théâtre avec celle d'autres troupes. Aussi, le numéro cinq de la revue consacrera tout un dossier-bilan au Grand Cirque Ordinaire, reconnaissant l'apport essentiel de la troupe tout en critiquant ses impasses. La revue cherche donc à la fois à revenir sur un premier jeune théâtre, tout en diffusant des concepts nouveaux, dans le but de faire avancer la recherche pratique et théorique : « Bilan tranquille d'une révolution théâtrale » titre un article de Pierre Lavoie¹⁰⁵. *Jeu* apparaît ainsi comme une charnière entre deux « époques » du théâtre québécois.

Tous ces ouvrages, essais, sommes ou revues, s'offrent comme autant de pauses, comme si le théâtre québécois devait reprendre son souffle précisément avant, éventuellement, de repartir de plus belle...

3- Un théâtre qui s'exporte ?

Ce que l'essai de Jacques Cotnam, mentionné plus haut, a mis en relief, c'est le débat constant sur l'universalité du théâtre québécois. En effet, dans l'article critique sur cet essai, Adrien Gruslin rejette la thèse de Cotnam en affirmant : « Que nos auteurs dramatiques soient aptes ou non à dépasser les frontières, ce dont Jacques Cotnam se soucie beaucoup, m'apparaît secondaire et d'un intérêt relatif. La chose ne saurait exister que par surcroît, pour l'instant du

¹⁰³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁵ Pierre Lavoie, « Bilan tranquille... », p. 47-61.

moins ».¹⁰⁶ Une telle polémique révèle l'indécision encore présente envers un théâtre qui a, malgré tout, déjà commencé à s'exporter.

En cette fin de période, et c'est ce que tous les ouvrages mentionnés plus haut démontrent, le théâtre québécois semble s'assumer véritablement. Il sait ce qu'il vaut et peut commencer à s'exporter. Être reconnu à l'étranger comme théâtre national veut dire beaucoup. Cela signifie que la dramaturgie québécoise est « normale », c'est-à-dire actuelle, de son temps, etc. Cela veut dire que l'identité culturelle québécoise est reconnue, validée par les yeux de l'Autre. Pourtant, si son exportation semble marquer le début d'une nouvelle ère, peu d'auteurs encore sont joués hors du Québec, et le « pour l'instant du moins » d'Adrien Gruslin laisse deviner une hésitation quant à sa véritable portée. Ainsi, s'il s'exporte effectivement, ses escapades à l'étranger demeurent de l'ordre du test.

D'un côté, plusieurs expériences prouvent que le problème de la langue n'en est plus un. En effet, depuis l'affaire des *Belles-sœurs*, cette question obnubile tout le monde. En 1972, un sondage est même réalisé à la Place des Arts pour savoir si *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* est « digne » de représenter le Québec à l'étranger. Près de 80% répondraient positivement, mais en gardant des nuances pour beaucoup (« Comment fera-t-on pour les sous-titres ? »¹⁰⁷) contrairement à ceux qui s'y opposent. Ainsi, en 1973, Michel Tremblay part jouer *Les Belles-sœurs* à Paris, et la presse montréalaise s'empresse de passer en revue la critique française qui ne tarit pas d'éloges. Ainsi, le correspondant de la Presse Canadienne s'exprime : « Ici, à Paris, pareil intérêt est rarement manifesté à l'égard de l'œuvre d'un auteur nord-américain. Il faut que 'Les Belles-sœurs' aient non seulement surpris mais aussi séduit »¹⁰⁸. Si, avant que la pièce ne prenne l'affiche, le joual est mentionné dans la plupart des journaux français qui l'annoncent, en faisant une sorte de curiosité exotique, ce n'est visiblement pas les problèmes de compréhension qui focalisent l'attention du public français, mais plutôt des questions d'ordre plus esthétique ou thématique. Ainsi, la pièce est un franc succès

¹⁰⁶ *Le Devoir*, loc. cit., p. 15.

¹⁰⁷ *Le Devoir*, 26 octobre 1972, p. 13.

¹⁰⁸ *Le Devoir*, 5 décembre 1973, p. 12.

à Paris. Inutile de passer en revue, comme le fait Albert Brie, tous les journaux français. On peut retenir les mots du

critique le plus écouté du public parisien [...] '... J'ai été souvent très pris par cette représentation, parce qu'en dépit de sa durée un peu excessive eu égard à la relative monotonie des procédés et au nombre assez limité, en définitive, des thèmes développés, j'ai trouvé la mise en scène intelligente, les éclairages assez variés et chacune des femmes de la troupe excellente interprète d'un rôle pour lequel elle avait été fort bien choisie¹⁰⁹.

Dans *Le Point*, il est dit :

Certes, l'argot québécois, le 'joual' est cocasse. Mais, grâce au metteur en scène André Brossard (sic), la caricature prend de la chair, de la justesse, du mordant et de la tendresse. Ce n'est pas seulement le spectacle le plus drôle de la saison. C'est le plus âpre¹¹⁰.

Pour finir, Jacques Lafont écrit dans *Politique Hebdo* :

Car il s'agit d'un authentique théâtre populaire. Sans complaisance. Michel Tremblay a su déjouer les pièges du genre : il traite avec drôlerie un sujet grave sans le rendre obscur, sans l'encombrer d'intellectualisme, sans céder aux tentations de l'esthétisme à la mode de chez-nous¹¹¹.

On voit bien que le théâtre de Tremblay n'a rien à envier au théâtre français et que les problématiques théâtrales sont les mêmes d'un côté et de l'autre de l'océan : faire un théâtre populaire, rendre un jeu juste, allier le drôle et le corrosif, etc. La critique parisienne semble aborder la pièce de la même manière qu'elle l'aurait fait pour un auteur français. On sent bien, dans le ton de l'article d'Albert Brie, que ce franc succès sonne comme une revanche par rapport à l'affaire des *Belles-sœurs*. Il n'en reste pas moins que les jugements venant de France font figure de référence, justifiant une certaine fierté de la part des observateurs québécois. C'est que, proposant une forme moderne tout en collant à la réalité québécoise, le théâtre de Tremblay semble illustrer une société à la fois « normale » et distincte, comme toute nation occidentale.

¹⁰⁹ *Le Devoir*, 29 décembre 1973, p. 11.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 11.

Cette ouverture à l'international peut être vue comme une caisse de résonance pour les problèmes québécois, mais elle peut être aussi l'occasion de se détacher de ces problèmes, en montrant un théâtre plus universel, comme le souhaite Cotnam. Il se trouve en effet que lorsque le théâtre apparaît trop centré sur les problèmes propres au Québec, le public international ne suit pas, comme l'expérience du Euh ! à Paris en 1972, a pu le montrer. S'attachant trop à faire comprendre, de manière didactique, le contenu politique de son spectacle, au détriment du jeu, la pièce *L'Histoire du Québec* a perdu de son intérêt. Dans *Les Belles-sœurs* au contraire, la dimension sociopolitique particulière rejoint la problématique individuelle, « métaphysique » comme le dirait Martial Dassylva, universelle. L'ouverture à l'international signe donc la fin du théâtre engagé tel qu'il s'est développé au début des années 1970 au Québec, c'est-à-dire, d'un théâtre de plus en plus perçu comme autocentré.

Tout en étant une réalité prometteuse, l'exportation du théâtre québécois est aussi vécue avant tout comme un test à passer. L'omniprésence de Tremblay fait de l'ombre au reste de la forêt théâtrale québécoise qui n'est sans doute pas encore très sûre de sa valeur, tant qu'un regard extérieur ne l'aura pas validée : « Et si on pouvait enfin aller en France sans complexe et sans arrière-pensée ? » écrit Claude Des Landes à propos de la visite, fin octobre 1975, à Paris, Amiens et Caen de huit auteurs du CEAD dont Tremblay et Gurik, accompagnés de huit comédiens¹¹². Dans une entrevue avant son départ, Michel Tremblay rappelle que la priorité est de jouer les pièces québécoises au Québec, mais il se soucie tout de même de l'intérêt porté ailleurs aux pièces d'ici : « [...] je crois que ça peut réveiller l'intérêt québécois qui est en train de s'amoinrir et de mourir. Cela risque de le relancer ! »¹¹³ Encore une fois, le ton de l'article dissimule mal la fierté du chroniqueur, Adrien Gruslin, de voir le théâtre de chez lui, fonctionner en France : « Et comment a-t-on choisi les heureux dramaturges ? »¹¹⁴. N'y a-t-il vraiment aucune « arrière-pensée » chez ce dernier ? Toujours est-il qu'il semble que le test soit bien passé puisque quelques mois plus tard, dans *Jeu*, Claude des Landes juge,

¹¹² Claude des Landes, *Cahiers de théâtre Jeu* n°1, hiver 1976, p. 8.

¹¹³ *Le Devoir*, 11 octobre 1975, p. 11.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

tout en rapportant « l'enthousiasme de l'auditoire français », que « l'événement a clairement démontré que notre théâtre était exportable »¹¹⁵.

C'est finalement ce même « sentiment légitime de fierté »¹¹⁶ qu'éprouve Martial Dassylva lorsqu'*Hosanna* est à l'affiche sur Broadway, en octobre 1974. Encore une fois pourtant, l'idée de test est ce qui ressort avant tout de l'expérience, vécue sous la tension causée par le poids de l'avis rédhibitoire des critiques new-yorkaises. C'est que l'enjeu n'est rien d'autre que « l'entrée dans les grandes 'ligues' »¹¹⁷. Mais si Tremblay avait pu plaire dans le monde anglophone à Toronto, la pièce ne passe pas l'épreuve à Broadway: le public et la critique la boudent et elle est finalement retirée de l'affiche quelques mois plus tard.

C) De nouvelles orientations et de vieux objectifs

Engagement qui s'essouffle, dépôt de bilan, modernité toujours en cause et un théâtre national en voie d'exportation : l'époque du théâtre engagé qui s'affirme dans l'effervescence, certain de représenter un nouveau départ pour le Québec s'achève, sans avoir encore marqué le début d'une nouvelle ère. Parallèlement, sur la scène politique, le Parti québécois arrive au pouvoir en 1976, mais ce n'est pas encore le temps du référendum. Le théâtre se trouve face à une situation floue, où la première jeunesse s'envole, le défoulement carnavalesque ne durant qu'un temps avant de laisser place à la dépression, où les aspirations du Québec populaire, « moderne », peuvent désormais être exprimées à l'Assemblée nationale et non plus seulement sur scène, où devant la multiplication des recherches formelles, et à force de trop chercher l'originalité, le danger de l'abstraction guette... Ainsi, nos dernières années sont celles d'un entre-deux où l'engagement se poursuit, sans trop de certitudes. De Michel Tremblay qui renoue subitement avec un engagement politique ambivalent qui tendait à s'effacer, au nouveau cheval de bataille du féminisme du Théâtre des Cuisines, l'engagement

¹¹⁵ Claude des Landes, *loc. cit.*, p. 8.

¹¹⁶ *La Presse*, 19 octobre 1974, p. D5.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. D5.

du théâtre persévère dans une sorte de climat un peu brumeux où l'on finit par se rattacher à de vieux combats non encore épuisés, comme celui de la régionalisation.

1- Sainte Carmen ou le chant du cygne de l'engagement politique chez Tremblay

Nous parlions plus haut de la fin du cycle des *Belles-sœurs*. En vérité, avec le recul, ce dernier semble plutôt se terminer avec la pièce *Damnée Manon, sacrée Sandra*, créée en 1977. Mais ce qu'on le retient plus de cette dernière est « l'exercice de style très achevé »¹¹⁸, la pièce n'ayant pas la portée sociale et politique de celle qui la précède : *Sainte Carmen de la Main*, créée en juillet 1976 par la compagnie Jean-Duceppe. Ce qui frappe avec cette œuvre, c'est qu'elle semble aller à contre-courant de la tendance de Michel Tremblay à dépolitiser son théâtre, à s'attacher au drame humain de ses personnages. L'intrigue est simple : la pièce s'ouvre sur l'espoir chanté par les chœurs qui représentent « la faune bigarrée qui [...] hante [la Main] »¹¹⁹ : « À matin, le soleil s'est levé »¹²⁰. Cet espoir, c'est le retour de la chanteuse *western* Carmen qui en est la cause. Il s'agit du même personnage que celui d' *Á toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, cette Carmen, fille de Marie-Lou et sœur de Manon qui avait décidé de faire le deuil de la mort de ses parents et d'assumer son propre destin, au contraire de sa sœur qui préférait se morfondre dans le souvenir et la culpabilité chrétienne. C'est cette même Carmen dont Brassard affirmait, en 1972, qu'« en fait, [...] elle a monté une marche d'un escalier qui descend »¹²¹. Ainsi, alors que l'on pouvait penser, avec Michel Bélair, que Carmen s'en sortirait, son aliénation demeure : quelle gloire que de chanter une musique importée des États-Unis, dans un cabaret de la Main !

Pourtant, même si la révolte de Carmen semble vaine, dans la nouvelle pièce, elle rentre à présent de Nashville, où elle est allée exercer son art du « yoddlé »,

¹¹⁸ *Le Devoir*, 1 mars 1977, p. 12.

¹¹⁹ *La Presse*, 24 juillet 1976, p. F2.

¹²⁰ Tremblay, *Sainte-Carmen...*, p. 13.

¹²¹ *Le Devoir*, 18 mars 1972, p. 13. (On retrouve d'ailleurs, à travers ce commentaire, l'idée que le théâtre engagé remet en question l'idée de progrès cher au Québec modernisé, tout en l'espérant dans le fond).

pour pouvoir se « débarass[er] des tunes en anglais » et « envisag[er] de composer elle-même ses propres textes et ses propres musiques »¹²². Elle est attendue comme le messie par le peuple de la Main et son « show » comme une épiphanie. Mais cette épiphanie, encore une fois, propre du théâtre québécois de ces années, est hors-scène. Elle se situe dans l'ellipse temporelle entre le premier et le deuxième acte, et l'on n'y a accès que par les paroles au passé de ceux qui y ont assisté :

Bec-de-Lièvre : Carmen a parlé de moé ! Carmen a dit des affaires dans ses chansons qui venaient de ma vie, à moé ! [...] pis a l'a dit que c'était pas laid ! A l'a même dit que c'était beau [...] que j'étais une chanson d'amour endormie dans une taverne ! Pis Carmen a chanté que je pourrais ben me réveiller, un jour ! Pis que si j'me réveillerais, la taverne pourrait ben entendre parler de moé ! Carmen a dit qu'au fond de moé j'étais forte¹²³ !

Carmen apparaît ainsi comme l'alter ego de Michel Tremblay lui-même, qui annonce aux petites gens qu'elles pourront « sortir de la taverne »¹²⁴. L'analogie entre l'auteur et son personnage peut même se poursuivre si l'on interprète la réplique suivante de Carmen à son « manager » Maurice comme une allusion aux débuts de la carrière du dramaturge : « Tout le monde le sait que t'as jamais aimé ça [...] pis que si t'as accepté [...], au commencement, c'est juste parce que tu t'es rendu compte que ça pognait pis que tu faisais de l'argent avec moé ! »¹²⁵

La mission de conscientisation dont Carmen semble se sentir investie fait de cette pièce « la plus didactique [...], la plus verbale » de Michel Tremblay¹²⁶. Tout ce qui était plus ou moins suggéré dans les pièces précédentes, tout ce qui était sous-entendu, est désormais dit de manière explicite. Le symbolisme de la pièce est flagrant, la Main pouvant représenter le Québec, Maurice et son homme de main Tooth Pick, le Pouvoir castrateur à la solde de l'étranger (ils refusent de laisser la Main suivre sa propre voix/voie).

Il est légitime de se demander pourquoi Tremblay s'est senti obligé d'appuyer le message plus que dans ses autres pièces, alors que la tendance, les attentes mêmes du public, ne semblent plus aller dans ce sens. L'explication peut venir de

¹²² *La Presse*, loc. cit., p. F2.

¹²³ Tremblay, *Sainte-Carmen...*, p. 57.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹²⁶ *La Presse*, loc. cit., p. F2.

la pièce elle-même. Carmen meurt, brutalement assassinée juste après son show par Tooth Pick (par vengeance, Carmen s'étant moqué de son « tooth pick » génital) qui ne sera pas reconnu coupable. Ainsi, si comme Tremblay, elle « a l'étoffe de ceux qui dérangent [...] ». Elle a également l'étoffe de ceux qui crient dans le désert »¹²⁷, comme le dit Martial Dassylva. Ce serait donc dans un sursaut de conscience politique que l'auteur aurait écrit cette pièce, en tentant de clarifier son message. Dans une interview au moment de la reprise de la pièce en 1978 Michel Tremblay revient sur le moment de l'écriture et avoue : « Tout à coup, je me disais, que je retombe dans ce que je reproche aux autres. Tout à coup que je suis en train de devenir élitiste, je suis en train de n'écrire que pour les parents et les amis »¹²⁸. Ceci expliquerait pourquoi le message de son théâtre est rendu plus simple, plus abordable, comme par exemple lorsque les Chœurs s'exclament, juste avant la fin : « Un jour de délivrance, ça se fait attendre longtemps, mais quand ça se lève, watch out ! »¹²⁹

Comme la pièce apparaît un peu à contre-courant, il n'est pas vraiment étonnant qu'elle ait été mal reçue à sa création. La critique, Martial Dassylva et Gilbert David mis à part, dénonce les faiblesses d'une œuvre au caractère « tragique ambigu »¹³⁰ et donc sans doute déconcertant, hésitant de manière apparemment maladroite entre divers « codes sociaux », pour reprendre l'expression de Micheline Cambron, entre références « élitistes » (tel le rôle dramatique du soleil, faisant écho à *Antigone* de Sophocle, comme le dit l'auteur¹³¹) et formes didactiques d'un théâtre plus « populaire ». Les réactions paraissent si négatives que la compagnie Jean-Duceppe préfère retirer la production de l'affiche. S'ensuit alors une polémique quant à savoir les véritables raisons du retrait de la pièce, l'auteur ne croyant pas plus à la thèse du poids de l'avis des critiques qu'à celle des déterminations économiques. Mais penser que la pièce ait été retirée pour des raisons politiques n'apparaît plus réellement crédible. L'échec serait-il alors dû, comme le laisse comprendre la critique de Gilbert David, au fait que, dans la manière dont André Brassard a mis la pièce en scène, le

¹²⁷ *Ibid.*, p. F2.

¹²⁸ *La Presse*, 13 mai 1978, p. E5.

¹²⁹ Tremblay, *Sainte-Carmen...*, p. 83.

¹³⁰ Gilbert David, *Cahiers de théâtre Jeu n°3*, été-automne 1976, p. 71.

¹³¹ *La Presse*, loc. cit., p. E5.

message était précisément trop clair, trop simple, rendant la structure de la pièce un peu bancal (l'assassinat apparaissant quelque peu gratuit) ? En effet, tel que le spectacle est monté, le spectateur comprend que Carmen meurt en martyre. Or, nous dit David, ce n'est pas évident à la lecture de la pièce, car celle qui a été vue comme une « héroïne » peut tout aussi bien avoir été la victime de son « manque de stratégie »¹³², voulant libérer la Main à elle seule et d'un seul coup. Souhaitant trop clairement afficher l'aspect tragique, André Brassard se serait fourvoyé dans les « clichés du tragique pseudo-grec »¹³³.

Toujours est-il que l'affaire *Carmen* affaiblit l'enthousiasme d'un Tremblay déçu par la critique et dont l'échec permet assez ironiquement de l'assimiler encore une fois à son personnage. Il apparaît hésitant dans ses choix, peut-être à force de chercher à contrer les critiques qui le disent « récupéré », en tentant de populariser, mais bien maladroitement, son théâtre institutionnalisé. Il écrira encore *Damnée Manon, sacrée Sandra* avant d'annoncer sa retraite temporaire du théâtre en 1977. *Carmen* sera pourtant reprise en mai 1978, connaissant un meilleur sort qu'à sa création.

2- Un nouveau cheval de bataille : le féminisme

À la différence d'autres, Tremblay n'est cependant pas définitivement enterré, et surtout pas en ce milieu des années 1970, notamment parce que son œuvre est désormais louée pour une raison qui était moins évidente à ses débuts : il fait presque exclusivement un théâtre fondé sur des rôles féminins. Or, à partir de ces dernières années, la problématique féministe devient omniprésente dans le théâtre engagé. C'est qu'elle s'inscrit dans un contexte à la fois international et national où la lutte pour l'émancipation de la femme (ou plutôt des femmes) va en grandissant. L'indice en est la réaction d'un critique à la sortie des *Belles-sœurs* à Paris en 1973 : « [...] il se veut le premier dramaturge féministe de sa province »¹³⁴ écrit-il à propos de l'auteur. Au Québec, c'est au tour de Laurent

¹³² David, *loc. cit.*, p. 72.

¹³³ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁴ *Le Devoir*, *loc. cit.*, p. 12.

Mailhot de publier dans *Le Devoir* un article sur les femmes chez Michel Tremblay¹³⁵, montrant que ce dernier n'exhibe que des personnages de femmes « en pièces détachées », ou de femmes-hommes ou encore d'hommes-femmes, ne s'assurant jamais en tant que femmes, à l'instar du peuple québécois qui ne s'assume pas dans son être.

Le féminisme des années 1970 s'inscrit pleinement dans le mouvement général de la seconde Révolution tranquille, car il est à la fois un discours de redéfinition identitaire et un des éléments de contestation du discours hégémonique de la première Révolution tranquille qui restait, selon les féministes, essentiellement masculine. La base du discours féministe est la suivante : si de nombreuses réformes ont vu le jour au début des années 1960, la structure de fond de la société n'a pas changé, et est restée dominée par le modèle masculin, patriarcal. Ainsi, ce féminisme initial, né à la fin des années 1960 et au début des années 1970 avait des objectifs clairs et précis : commencer par obtenir une égalité *de jure*. À partir de là, la lutte féministe s'est avant tout attachée à réaliser une étape de conscientisation. Dans ce travail de conscientisation, le théâtre, et plus particulièrement la création collective joue un rôle important. Ainsi, rappelons que le premier vrai spectacle du Théâtre Euh ! s'intitule *Quand le matriarcat fait des petits*, montrant dès 1970 la situation des femmes et des mères prises entre réflexes « attardés » (« Rêve d'une mère de voir son enfant devenir prêtre »¹³⁶) et exploitations modernes (« sketch 12 : la femme-marchandise »¹³⁷). Est-il utile de rappeler également que le symbole du combat pour la liberté est représentée par une femme dans *T'es pas tannée Jeanne d'Arc* ? La lutte féministe rejoint ainsi celle pour l'indépendance du Québec, dans une recherche identitaire commune, mue par le souci de s'appartenir soi-même. En 1974, les femmes membres du Grand Cirque Ordinaire se réunissent d'ailleurs pour créer un spectacle à elles : *Un prince, mon jour viendra*¹³⁸.

¹³⁵ *Le Devoir*, 27 mai 1975, p. 14.

¹³⁶ Sigouin, *Théâtre en lutte...*, p. 32.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁸ Il est alors intéressant de voir que cette lutte finit par ne plus émaner exclusivement des femmes, et le Grand Cirque, conscient de représenter un « petit monde dans le grand », la reprend à son compte avec la création des *Fiancés de Rose Latulipe* en 1977, dans laquelle il n'y a que des comédiens « mâles », alors soumis au fantasme de la femme rêvée, personnage absent et pourtant moteur. La pièce serait née de la prise de conscience du fait que la coopérative du Grand Cirque reformait jusque là le schéma sociétal de domination des hommes sur les femmes, ces dernières ne jouant que des rôles « de seconds violons ». (*Le Devoir*, 1 octobre 1977, p. 22.)

Mais le féminisme comme mission d'engagement pour le théâtre s'affirme de manière plus évidente avec la fondation, en 1973, de la troupe de création collective du Théâtre des Cuisines. On peut comprendre les circonstances de la genèse de cette dernière et ses motivations à partir du manifeste qu'elle publie en 1974. Ce sont à l'origine des militantes du Centre des Femmes¹³⁹, professionnelles du théâtre ou non, qui se regroupent pour tenter d'utiliser le théâtre comme outil de « propagande », c'est-à-dire comme moyen de « répandre une opinion » selon la définition qu'elles en donnent¹⁴⁰. Il s'agit d'instaurer une coopérative de travail où chacune peut exprimer ce qu'elle a à dire sur la condition vécue quotidiennement par les femmes : « En gros, nous voulons faire du théâtre de combat avec des femmes, traitant de l'exploitation des femmes »¹⁴¹. Ces comédiennes-militantes se réunissent une à deux fois par semaine, pour monter des spectacles sur des sujets précis, basés à la fois sur des séances d'improvisation où chacune a pu s'exprimer individuellement et sur des recherches collectives sur le sujet. Il s'agit bien d'un théâtre de création collective sans « chef » et dans lequel « la forme du spectacle ne doit pas l'emporter sur le contenu »¹⁴². Pourtant, la troupe ne rejette pas l'écriture, puisqu'elle publie sa première pièce *Nous aurons les enfants que nous voulons*. Mais ce n'est pas pour autant que le texte publié a un caractère intouchable, sacré. Il sert avant tout de modèle pour des organismes ou des collectifs de citoyennes et se présente comme une invitation à être joué ou à faire eux aussi de tels spectacles.

Bien qu'inscrit dans la lignée du théâtre engagé radical de gauche, ce théâtre d'agit-prop à vocation féministe, stigmatise, bien malgré lui, l'éclatement et l'atomisation du discours de gauche qui commençait à s'instituer en parole hégémonique¹⁴³. Certes, les femmes du Théâtre des Cuisines adoptent une lecture marxiste de la société, mais elles se détachent du dogme car, pour elles, les classes en fonction du genre transcendent les classes sociales :

¹³⁹ Le Centre des femmes est fondé en 1973 et agit dans la diffusion des idées féministes, le regroupement des femmes et leur assistance.

¹⁴⁰ Théâtre des Cuisines, *Manifeste...*, p. 7.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴² *Ibid.*, p. 8.

¹⁴³ Claude Lizé, « Le Théâtre des Cuisines... », p. 147.

Nous savons que la majorité des hommes sont exploités dans leur travail et dans leur vie quotidienne. Mais nous savons aussi qu'ils ont subi un conditionnement destiné à leur apprendre leur 'supériorité' sur les femmes. Tant et aussi longtemps qu'ils ne refuseront pas ce conditionnement et qu'ils ne cesseront pas d'être dominateurs, notre lutte de libération les dénoncera et les excluera (sic)¹⁴⁴.

Ainsi, si le mal (mâle) suprême, dans ce discours, reste le « BO\$\$ »¹⁴⁵, représentant « ceux qui possèdent l'argent »¹⁴⁶, le combat s'en prend à tous les pères, maris et hommes qui « exploitent » les femmes d'une manière ou d'une autre. La dénonciation et son érection en manifeste vont alors créer une scission entre ces femmes « plus préoccupé[es] à parler juste dans la cause des femmes, que juste par rapport à une 'juste ligne' »¹⁴⁷. Le Théâtre des Cuisines mène en effet un combat assez « terre-à-terre »¹⁴⁸, s'attachant à des sujets précis, à des luttes concrètes¹⁴⁹, et non théoriques. Le spectacle *Nous aurons les enfants que nous voulons* se clôt ainsi sur une banderole affichant : « Pour une maternité librement choisie, luttons pour l'avortement et la contraception libres et gratuits »¹⁵⁰.

Pourtant (mais doivent-elles s'en étonner ?), l'activisme de ces femmes n'a qu'un très faible écho dans la presse, en dehors de leur participation dans des manifestations. Par exemple, en mai 1975, *Le Devoir* et *La Presse*¹⁵¹ rapportent leur présence dans « une manifestation de solidarité pour améliorer la condition féminine »¹⁵², au moment de la lutte contre la loi sur l'avortement et pour l'acquittement du docteur Morgentaler, héros de la cause féministe pour avoir effectué des avortements illégaux. Lorsque leur théâtre est évoqué ce n'est généralement pas en termes très flatteurs. Leurs spectacles sont en effet présentés en contre-exemple même d'un théâtre qui veut être efficace dans la transmission du message qu'il exprime. En effet, en 1975, le spectacle *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*, présenté au festival de l'AQJT de Sherbrooke, « défend la thèse du salaire pour la ménagère et, vers la fin, tête du Centre d'entre-aide et de la garderie

¹⁴⁴ Cuisines, *Manifeste...*, p. 6.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴⁷ Lizé, « Le Théâtre des Cuisines... », p. 147.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹⁴⁹ Cuisines, *Manifeste...*, p. 8.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵¹ *La Presse*, 8 mai 1975, p. C7.

¹⁵² *Le Devoir*, 8 mai 1975, p. 17.

d'enfants », écrit Martial Dassylva¹⁵³. Il fustige alors « le ton pleurnichard et bêcheur » des comédiennes, l'emploi de formes normalisées, éculées d'un théâtre qui se veut pourtant révolutionnaire. Il ajoute même que la publicité n'a rien à envier à ce théâtre qui ne cesse « de sermonner, de moraliser et de 'syllogiser', et de matraquer intellectuellement avec un simplisme et une démagogie parfois affligeants », car elle est beaucoup plus « subtile » dans l'art des « pancartes » et de la conviction. Adrien Gruslin, parlant de la même pièce, la donne pour contre-exemple d'un jeune théâtre efficacement engagé en lui conférant « la subtilité d'un éléphant dans un magasin de porcelaine »¹⁵⁴.

À peine fondé, le Théâtre des Cuisines se situe donc dans l'impasse de l'engagement. En effet, tout en remettant en question le théâtre « officiel », en refusant le lieu théâtral architectural¹⁵⁵, en allant chercher les publics où ils sont¹⁵⁶, en affirmant qu' « on n'a pas besoin de faire une école de théâtre pour faire du théâtre »¹⁵⁷, en refusant toute récupération grâce à un autofinancement et en demandant de l'argent pour pouvoir « jouer gratuitement là où il n'y en a pas »¹⁵⁸, le Théâtre des Cuisines, dont le souci premier est de se faire comprendre et de convaincre, ne peut réellement révolutionner les formes théâtrales et doit s'en tenir à des procédés simples et déjà vus, tels que le chœur, le recours à la chanson de combat, à la narration naïve, aux pancartes, qui sont autant de techniques « normées »¹⁵⁹.

Ainsi, si le groupe participe activement à la reconnaissance des droits des femmes, il contribue en même temps à l'éclatement d'un Jeune Théâtre et à la mise en question de l'engagement, car refusant le théâtre de divertissement ou le théâtre récupéré (ces femmes travaillent en dehors de la coopérative, pour pouvoir se financer), il rejette en même temps le théâtre d'agit-prop trop soumis au dogme marxiste-léniniste. C'est pour cette raison qu'au moment de la scission de l'AQJT,

¹⁵³ *La Presse*, 28 mai 1975, p. B12.

¹⁵⁴ *Le Devoir*, 27 mai 1975, p. 14.

¹⁵⁵ Cuisines, *Manifeste...*, p. 9.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁹ Lizé, « Le Théâtre des Cuisines... », p. 149.

le Théâtre des Cuisines démissionne, sans pour autant signer le manifeste des autres troupes radicales.

3- Un vieux combat : la régionalisation

Devant accuser le coup du départ fracassant des troupes les plus radicales, l'AQJT doit nécessairement se restructurer. D'autant que l'arrivée au pouvoir du Parti québécois rend la donne plus floue encore quant aux espoirs à avoir. Le Jeune Théâtre entre alors dans « une période d'attente », comme il est rappelé aux États généraux de 1979¹⁶⁰. Il attend une action culturelle et une politique de subventions plus adaptées de la part du nouveau gouvernement. Sans la fougue du Théâtre Euh ! ou du Théâtre des Cuisines, le Jeune Théâtre apparaît moins combattif et moins contestataire car toute velléité révolutionnaire est désormais mise en doute par le nouveau contexte politique. Ainsi, l'activité politique de l'AQJT se reporte sur des enjeux qui ne datent pas d'hier, pour paraphraser Pierre Rousseau¹⁶¹. L'association « mène [alors] un travail de reconstruction d'un réseau où l'accent est mis sur la régionalisation des efforts, la formation des troupes de métier, des amateurs et la création de liens entre les groupes et les régions »¹⁶².

Le problème de la régionalisation du théâtre québécois a en effet « toujours été un important cheval de bataille »¹⁶³. Il suffit de rappeler la mission originale de l'ACTA qui consistait à créer un lien entre les divers amateurs « isolés dans leurs régions »¹⁶⁴ ainsi que le rôle joué par les festivals-carrefours dans le développement de troupes en région. Il suffit également de rappeler la mission du Théâtre Populaire du Québec dans la diffusion du Jeune Théâtre, avec sa politique de tournées et d'animation. En 1969 également, lorsque l'ACTA devait redéfinir sa politique devant les phénomènes de création collective et d'animation culturelle, l'association envisage de travailler en association, lors des tournées de ses troupes,

¹⁶⁰ Lévesque dir., *Les États généraux...*, p. 32.

¹⁶¹ Pierre Rousseau, *Cahiers de théâtre Jeu n°12*, été 1979, p. 69.

¹⁶² Lévesque dir., *Les États généraux...*, p. 32.

¹⁶³ Rousseau, *loc. cit.*, p. 69.

¹⁶⁴ Lévesque dir., *Les États généraux...*, p. 16.

« avec le réseau des centres culturels »¹⁶⁵ à travers la province. En 1972 encore, au moment où l'ACTA devient l'AQJT, Michel Bélair rappelle que l'aspect le plus intéressant de la restructuration est la mise en place de « conseils régionaux qui ne peuvent faire autrement que de déboucher sur une véritable décentralisation du théâtre à travers tout le Québec »¹⁶⁶. On oppose déjà une « véritable décentralisation » à la simple communication aux régions de ce qui se fait à Montréal. Pour la même occasion, Martial Dassylva prévoit que cet « effort de régionalisation » pourrait déboucher à terme sur la transformation de l'AQJT en « regroupement d'associations régionales plutôt que de troupes individuelles »¹⁶⁷. Vers 1974, le Centre d'essai des auteurs dramatiques lui-même commence à esquisser un projet de décentralisation en voulant déléguer du personnel pour aller dénicher des jeunes talents en région. Un tel projet n'attend visiblement que l'octroi de nouveaux fonds pour se réaliser.¹⁶⁸ Il importe de bien comprendre que la régionalisation souhaitée par la sphère théâtrale se pose contre une décentralisation qui impliquerait une hiérarchie entre le centre (Montréal) et les périphéries. Mais elle ne doit pas pour autant aboutir à un régionalisme dans lequel chaque région se refermerait sur elle-même, avec ses productions et ses réseaux théâtraux propres. Lors des États généraux de 1979, il est en effet rappelé que la régionalisation doit s'inscrire dans un cadre nationaliste, puisqu'elle implique un organisme fédérateur, l'AQJT : « Sans ce lien national, le mouvement du théâtre d'amateurs demeurerait faible. Faible, il ne réussirait pas à se faire reconnaître et continuerait à être sous-estimé »¹⁶⁹.

La lutte n'est pas neuve donc et en 1975, les premières bases ayant été posées, l'objectif peut se préciser et commencer à concentrer la plupart des efforts. Ainsi, un débat est lancé en 1975, après la publication par Jean-Paul L'Allier, ministre des communications et des affaires culturelles dans le gouvernement de Robert Bourassa, du Livre vert intitulé *Pour l'évolution de la politique culturelle*. Ce dernier est reçu avec bienveillance par les artisans du théâtre parce qu'il manifeste un certain intérêt, jugé insuffisant jusque-là, pour le développement de la culture

¹⁶⁵ *Le Devoir*, 29 novembre 1969, p. 11.

¹⁶⁶ *Le Devoir*, 14 décembre 1972, p. 14.

¹⁶⁷ *La Presse*, 16 décembre 1972, p. D5.

¹⁶⁸ David dir., *Le centre d'essai...*, p. 23.

¹⁶⁹ Lévesque dir., *Les États généraux...*, p. 65.

québécoise. Néanmoins, l'AQJT ne se sent pas assez prise en compte par ce rapport. En réaction à ce dernier qui préconise une « décentralisation-diffusion »¹⁷⁰, l'idée de régionalisation revendiquée par le Jeune Théâtre peut se préciser. Il ne s'agit pas tant de propagation de la culture du centre vers les périphéries, conception jugée trop « élitiste »¹⁷¹, mais bel et bien de « véritable régionalisation culturelle »¹⁷² :

Chaque région naturelle du Québec est très particulière, très personnelle et ne peut être traitée de la même façon que les autres. Vouloir uniformiser l'action à entreprendre serait une erreur et ne mènerait à rien. C'est dans la mesure où l'on encouragera l'originalité de chaque région qu'il pourra naître au Québec un théâtre fort, un théâtre riche et varié, un théâtre reflet d'un peuple qui se construit¹⁷³.

Dans sa réaction au Livre vert, on comprend que l'idée de régionalisation telle que revendiquée par le Jeune Théâtre, rejoint la conception plus générale « d'une culture et d'un théâtre populaire »¹⁷⁴. Encore une fois, pour le jeune théâtre québécois, l'adhésion au « populaire » est une condition *sine qua non* de toute véritable « modernité »¹⁷⁵ ; ce qui n'est apparemment pas le cas du Livre vert.

L'enjeu de la régionalisation est donc double : il s'agit d'abord de diffuser la culture au sein de chaque région du Québec, mais il importe en même temps de l'inscrire véritablement dans son milieu. En d'autres termes, pour pouvoir, comme il le souhaite, affirmer une culture populaire, le Jeune Théâtre doit se doter de structures d'informations réciproques qui puissent à la fois le renseigner sur la réalité de vie de chaque milieu et lui permettre en retour d'offrir des représentations d'eux-mêmes à chacun de ses milieux. L'engagement se situe alors au sein même de la sphère théâtrale et touche des points précis, comme par exemple « le décloisonnement des décisions, pour la remise des subventions »¹⁷⁶. Ainsi, en 1979, la décision est prise que ce seront les Conseils de la culture propres à chaque région qui gèreront la distribution des subventions et non plus le ministère des affaires culturelles directement. Pourtant, Montréal se détache encore

¹⁷⁰ Lévesque dir., *Les États généraux...*, p. 32.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷² *Ibid.*, p. 32.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷⁴ Rousseau, *loc. cit.*, p. 70.

¹⁷⁵ Lévesque dir., *Les États généraux...*, p. 32.

¹⁷⁶ Rousseau, *loc. cit.*, p. 69.

des autres régions puisque, dans son cas, la décision ne viendra pas des fonctionnaires de ces Conseils, mais d'un jury « plus élitare »¹⁷⁷.

Quoiqu'il en soit, l'avantage d'un combat tel que celui de la régionalisation est qu'il est moins politique que culturel ; il est donc directement inscrit dans le milieu qu'il concerne. Les aboutissements (ou non) des revendications sont alors plus visibles et concrets, et peuvent apparaître comme signe d'une « maturité »¹⁷⁸ d'un milieu qui cherche à se structurer pour être plus efficace. Malgré tout, cet engagement reste sous-tendu par une idéologie contestataire, de laquelle se réclament encore les nouveaux membres de la direction de l'AQJT¹⁷⁹. Le travail des jeunes troupes, en s'associant à des organismes régionaux (« associations culturelles, groupes populaires, coopératives communautaires, organismes de services ou de luttes, etc. »), voire même à des « syndicats »¹⁸⁰, demeure dans la lignée du théâtre de conscientisation, inaugurée par le Grand Cirque Ordinaire ou le Théâtre Euh !

Finalement, le désir de régionalisation aboutira, en 1979, aux États généraux du théâtre d'amateurs, déjà mentionnés. Ces derniers, souhaités dès 1976 par plusieurs critiques (dont Gilbert David), sont réunis par « toutes les personnes intéressées, en vue de dresser un bilan collectif »¹⁸¹ de la « réalité » du Jeune Théâtre. Ils stigmatisent l'essoufflement d'un théâtre qui, ne sachant plus précisément dans quelle direction aller, se replie sur son propre bilan au lieu de poursuivre son engagement politique et social. Dans le rapport de l'événement, celui-ci apparaît comme l'occasion, enfin saisie, de « définir clairement » les « revendications », les objectifs, les « attentes » et les « besoins »¹⁸² du théâtre d'amateurs. Selon ce même rapport, les États généraux sont la preuve de l'autonomisation de la sphère théâtrale, puisque ce sont les artisans eux-mêmes qui proposent des politiques culturelles. Ils se posent aussi comme l'expression d'une nation cohérente qui considère à la fois son tout et ses parties (ses régions). En réalité, ces États généraux coïncident avec le moment, amorcé au milieu des

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷⁹ *Le Devoir*, 24 janvier 1976, p. 13.

¹⁸⁰ Lévesque dir., *Les États généraux...*, p. 70.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸² *Ibid.*, p. 13.

années 1970, où la contestation du théâtre engagé devient démodée, et où cette dernière est désormais à chercher dans ce qui est appelé la « contre-culture ». Le théâtre québécois n'est plus perçu comme un élément essentiel de l'affirmation nationale, qui prouverait aux Québécois et au reste du monde que la culture québécoise est à l'heure du jour. Dans son engagement, le Jeune Théâtre, déjà moins « jeune », semble chercher une troisième révolution tranquille. Mais, avec le vieillissement des baby-boomers et avec la sécurité linguistique offerte par le succès du Parti québécois, la Révolution n'a plus le même écho dans l'opinion publique. Ne sachant plus que faire dans ce contexte, le théâtre engagé n'a plus qu'à se replier... sur les États généraux.

CONCLUSION :

Ainsi, l'idée d'essoufflement caractérise cette dernière période qui, à l'époque même, se situe par rapport au point de repère de la « naissance » de la dramaturgie et de la théâtralité québécoises à la fin des années 1960. D'un côté, les « pères fondateurs », tels Tremblay ou Gurik, lassent un public qui s'attend à voir du nouveau. De l'autre, la création collective semble se perdre dans des impasses, radicalisant ses positions tandis que le public « (vieillissant ?) »¹⁸³ et la critique « (devenue plus exigeante) »¹⁸⁴ lui réservent un accueil moins chaleureux. L'âge d'or de l'engagement semble alors prendre fin, et cette fin paraissait toute programmée, compte tenu des contradictions inhérentes à ce dernier. En effet, s'il ne perd pas sa crédibilité en quémendant des subventions, le théâtre engagé vire au « non-théâtre »¹⁸⁵.

Mais en même temps, toutes ces troupes et auteurs engagés perdent de l'allure parce qu'ils déçoivent. C'est qu'on leur demande de refaire, d'une certaine manière ce qu'elles ont réussi à faire à leurs débuts. La période entière est donc

¹⁸³ David, *Un théâtre à vif...*, p. 86.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁵ David, « Notes dures... », p. 5.

caractérisée par cette tension entre critique d'une modernité théâtrale jugée pas assez moderne, et érection des œuvres et de l'action de ces gens de théâtre en représentants d'une culture québécoise authentique qui s'est affirmée. Tremblay n'est-il pas, tout « complaisant » qu'il puisse devenir, la fierté d'une collectivité dont l'identité se voit reconnue à l'étranger ?

Nous sommes en pleine période-bilan. Un bilan marque la fin d'une époque, mais il doit également préparer le début d'une nouvelle, en exprimant les attentes, les espoirs et les angoisses. Ainsi, si l'engagement du théâtre perdure, ne pouvant logiquement s'arrêter trop brusquement, il devient le stigmate du passage progressif du discours de la modernité à celui de la post-modernité, de « l'ère du soupçon à l'ère du vide », comme l'écrit Gilbert David. Un signe de ce passage n'est-il pas d'ailleurs l'évolution de ce qui n'était que la peur d'être récupéré, à ce qui est devenue une véritable angoisse pour le Jeune Théâtre ?

CONCLUSION

Dans la mémoire collective, la Révolution tranquille est un moment de réaffirmation identitaire de la part d'une collectivité québécoise qui s'appuie sur la conscience de sa modernité. Nous avons vu, de notre côté, que ce processus se fait en deux temps. Dans la première moitié des années 1960, il s'agit essentiellement d'une initiative de l'État, qui entend mettre en place une série de réformes pour rattraper le soi-disant « retard » de la société québécoise. Puis, à partir de la fin des années 1960, et pendant la première partie des années 1970, ce rattrapage se voit rapidement contesté par une jeunesse nombreuse et éduquée, qui manifeste une grande foi en l'avenir. On dénonce alors la modernité affichée par les défenseurs de la première révolution tranquille, pour prôner ce qui est perçu comme *la* véritable modernité.

Le théâtre engagé est un acteur important de ce mouvement de contestation-affirmation. Trois mots clefs permettent de saisir à la fois la nature de ce théâtre, né dans une lutte pour sa propre reconnaissance au moment où la nation québécoise cherche elle aussi à se démarginaliser, et son rôle dans la reconstruction identitaire de la collectivité québécoise. Il est en effet nationaliste (indépendantiste), populaire et actuel. Ces trois composantes sont les critères nécessaires de l'authenticité. Cette dernière, au fondement de l'identité moderne, selon Charles Taylor¹, est érigée en point de référence pour les praticiens et les critiques de ce nouveau théâtre. Celui-ci dénonce alors l'hypocrisie d'un Québec révolutionnaire tranquille, qui oserait se dire « moderne », alors qu'il n'aurait fait que prolonger, à travers son mode de représentations, des réflexes « attardés ». Le théâtre engagé, à travers ses thèmes contestataires, mais également dans les formes de représentation qu'il exhibe, propose une vision du monde véritablement « moderne », qui démystifie un discours dominant figé, dans lequel l'idée de modernité ne serait qu'un vernis. Le théâtre québécois, par son engagement et son souci d'authenticité, exalte en effet la nécessité d'un esprit critique constant, d'une remise en question incessante, et donc d'une temporalité paradoxale, fondée sur

¹ Charles Taylor, "Les sources de l'identité moderne", dans Mikhaël Elbaz dir. *Les frontières de l'identité : modernité et postmodernisme au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 347-364.

l'obsession du présent, le renouvellement perpétuel et la foi en l'ouverture de l'avenir.

Les Belles-sœurs de Michel Tremblay apparaissent dans ce contexte, par son innovation formelle et thématique, comme un puissant stimulant pour un art qui s'impose au début des années 1970, comme un facteur essentiel d'affirmation de la culture québécoise. Après 1968 en effet, l'engagement théâtral se radicalise, dépassant rapidement la révolution esthétique de Tremblay, avec l'avènement de la création collective qui mêle contestations esthétique et sociale, contre toute forme d'institutionnalisation. Un discours critique se forme alors et vient renforcer l'engagement des artistes en prenant lui aussi part à la lutte pour l'affirmation culturelle et identitaire. Tout en s'opposant paradoxalement au discours persistant de la première révolution tranquille, ce discours critique poursuit, comme le théâtre lui-même, l'exaltation de la modernité du Québec. Quelle meilleure preuve de modernité, en effet, que la mise en question de la modernité elle-même? Ces nouvelles représentations vont alors servir d'assise à un discours identitaire pour la collectivité québécoise. Le théâtre engagé exprime en effet la lucidité collective (les artisans partageant leurs représentations marxisantes du monde avec les publics « populaires ») par rapport à une situation présente qui est appelée à être dépassée, dans une accélération du temps qui rompt définitivement avec la mémoire des années de conservatisme de la « Grande Noirceur ». Ce théâtre engagé prouve au regard de l'Autre, élément nécessaire de la reconnaissance, que la collectivité assume sa responsabilité.

Pourtant, cette modernité ne va pas sans paradoxes et contradictions. On peut en saisir la portée dans cette citation de Robert Gurik : « [...] 'vouloir renouveler le langage théâtral est un faux problème. On n'a qu'à se laisser aller et il sera moderne' »². La phrase est révélatrice à bien des égards. Tout d'abord, elle témoigne de la volonté des artistes de l'époque de vouloir non plus *paraître*, mais *être* modernes. Cette modernité, nous dit Gurik, vient naturellement si l'homme de théâtre québécois parle avec sa propre voix. Pourtant, par le fait même que cette phrase soit écrite, elle se fait le symptôme d'une sorte d'obsession de la modernité.

² Germain, « Robert Gurik... », p. 206.

Cette dernière devient suspecte à partir du moment où, comme le montre la citation, elle s'affiche comme telle. Elle est la marque d'une modernité qui se fait tout en se disant, en se remettant en cause.

C'est la question que soulève ce mémoire: comment a-t-on pu asseoir de manière stable l'identité d'une collectivité sur une représentation du monde dont le principe même est l'instabilité ? Nous avons en effet vu que le discours qui naît autour du théâtre engagé se situe dans la tension constante entre l'affirmation implicite d'une conscience moderne et celle d'une véritable modernité qui est encore à venir. À cette indécision culturelle, correspond l'indécision politique dont parle Jocelyn Létourneau, et qui explique, selon lui, l'accession au pouvoir du Parti québécois en 1976 :

Réfractaire aux transformations radicales, la population québécoise appuie en effet, de manière générale mais constante, le changement mesuré [...] C'est après avoir compris cette particularité de l'humeur québécoise — celle de s'épancher dans une fronde raisonnée et raisonnable enchâssée quelque part entre le confort et l'indifférence — que le Parti québécois, révisant sa stratégie électorale, gagne le scrutin provincial de novembre 1976.³

À travers notre mémoire, nous avons pu saisir le mouvement de montée et de déclin du théâtre engagé québécois. Celui-ci correspond à un processus culturel général au Québec dans ces années de contestation et rappelle précisément l'idée d'une « humeur québécoise ». Mais si l'engagement s'essouffle à partir de la moitié des années 1970, c'est aussi à cause des contradictions qui lui sont inhérentes. L'engagement apparaît, au terme de la recherche, comme une sorte de première phase militante d'un mouvement d'affirmation identitaire. Il est normal que cette phase soit appelée à être dépassée.

Se distinguant par son approche multidisciplinaire à partir de la perspective de l'histoire culturelle, notre mémoire offre donc une analyse plus approfondie du rôle du théâtre engagé dans le contexte foisonnant des années 1960-1970. Les études théâtrales avaient surtout retenu de cette période l'œuvre de Michel Tremblay comme fondatrice de la dramaturgie québécoise. Lorsque l'on s'était

³ Létourneau, *Le Québec, les Québécois...*, p. 93.

intéressé à la création collective, c'était soit par désir d'exotisme, soit pour conclure qu'elle avait permis de faire évoluer les codes théâtraux. Sinon, peu d'études avaient été consacrées aux formes plus marginales de théâtre engagé telles que la troupe Euh !, le Grand Cirque Ordinaire ou le Théâtre des Cuisines, et à leur rôle dans la formation de représentations identitaires modernes. En prenant pour objet d'analyse à la fois ces troupes et le théâtre d'auteur, dont Robert Gurik offre un exemple significatif, nous avons pu en quelque sorte resituer le « héros » Michel Tremblay dans un contexte plus général, et dans le travail de construction d'une œuvre commune et plus ou moins consciente qui transcende le cycle des *Belles-sœurs*, à savoir le récit de la modernité québécoise.

Beaucoup d'autres troupes ont été omises, victimes de la part d'arbitraire de notre échantillonnage, et il ne faut surtout pas s'imaginer que dans les années 1970, le seul théâtre qui se jouait au Québec était engagé politiquement ou socialement. Il n'est pas même certain qu'il faisait l'unanimité chez les spectateurs. C'est cependant lui que nous avons retenu parce qu'il s'ancre dans la contestation générale de la période et qu'il se donne, par la liberté d'expression dont il témoigne, comme « théâtre de la libération ».

Si l'étude du théâtre engagé domine largement dans le mémoire, nous avons néanmoins pris soin de rappeler constamment son inscription dans le processus de formation d'une assise identitaire pour la collectivité québécoise. C'est pour cela que la visée demeure historique. Notre recherche a procédé par synecdoque. L'œuvre du théâtre engagé et du discours qui l'entoure sont en effet une *partie* de ce grand récit collectif et mythifié de la Révolution tranquille. Pour saisir le mécanisme de cette *partie*, nous avons, là encore, analysé des morceaux de cette-dernière, en procédant par échantillonnage, dans l'étude des auteurs, des troupes et des critiques. De là découle une certaine asymétrie dans les méthodes de recherche, que nous assumons entièrement. Ainsi, analyses sémantiques, poétiques, esthétiques, sociocritiques et factuelles, ont toutes concouru à la compréhension plus globale d'un processus historique complexe.

En dernière analyse, l'exemple du théâtre engagé de 1965 à 1976 révèle le fait qu'il importe de manier la question de la modernité, sujet assez brûlant au Québec,

avec soin. Il faut en premier lieu se dégager de l'acception normative de la notion, sous peine de retomber dans l'éternel et stérile débat sur l'effective modernité du Québec. Tout au long du mémoire, en revanche, nous avons constaté que la modernité en tant que conception du monde s'est bel et bien manifestée dans l'avènement d'un théâtre contestataire. Mais considérer les années de Révolution tranquille au sens large comme celles où les Québécois auraient enfin perçu la modernité comme acquise ne serait pas tout à fait juste. En effet, ce qui ressort des pièces et des textes critiques étudiés, c'est précisément que le mythe de la modernité commence certes à se constituer à cette époque, mais que c'est une modernité qui est paradoxalement toujours reniée et appelée à venir.

BIBLIOGRAPHIE

Sources employées

Fonds d'archives :

Montréal. Archives de la théâtrothèque du CRILCQ à l'Université de Montréal. Robert Lévesque dir., *Les États Généraux du théâtre d'amateurs : le théâtre d'amateurs au Québec, son histoire, sa réalité et son développement*, 7-8-9 décembre 1979. *Dossier ACTA*.

Montréal. Archives de la théâtrothèque du CRILCQ à l'Université de Montréal. « Charte d'incorporation de l'Association Canadienne du Théâtre d'Amateurs ». *Dossier ACTA*.

Montréal. Archives de la théâtrothèque du CRILCQ à l'Université de Montréal. « Rapport du troisième Congrès national de l'ACTA à Granby, octobre 1960 ». *Dossier ACTA*.

Montréal. Archives de la théâtrothèque du CRILCQ à l'Université de Montréal. « Charte d'incorporation du Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques, 31 mars 1966 ». *Dossier CEAD*.

Montréal. Archives de l'Université du Québec à Montréal. « Programme du Théâtre Populaire du Québec : le Grand Cirque Ordinaire : la famille transparente, t'es pas tannée Jeanne d'Arc ?, la soirée d'improvisation, Alice au pays des merveilles ». *Fonds du Théâtre Populaire du Québec*. 58P-660/5.

Montréal. Archives de l'Université du Québec à Montréal. « Le Théâtre Populaire du Québec présente Le Grand Cirque Ordinaire dans Le Québécois ? ou T'en rappelles-tu Pibrac ? ». *Fonds du Théâtre Populaire du Québec*. 58P-660/5.

Montréal. Archives de l'Université du Québec à Montréal. Michel Sabourin, *L'animation, mythe ou instrument valable*. *Fonds du Théâtre Populaire du Québec*. 58P-660/5.

Presse quotidienne et spécialisée :

- Dépouillement systématique

Cahiers de théâtre Jeu, n° 1 à 12, de 1976 à 1979.

La Presse, 1965 à 1978.

Le Devoir, 1965 à 1978.

Théâtre-Québec, 1969 à 1970.

- Articles précis

Cahiers de l'ACTA n°3, avril 1962, p. 2.

Chroniques, vol.1, n°2, février 1975, p. 45-48.

Chroniques, vol. 1, n°14, février 1976, p. 6-10.

David, Gilbert. « Notes dures sur un théâtre mou ». *Études françaises*, vol. 1, n°3, avril 1975, p. 2-9.

Germain, Jean-Claude. « Robert Gurik : l'auteur qui n'a rien à enseigner ». *Digeste Éclair*, novembre 1968, p. 204-206.

Germain, Jean-Claude. « Ite, missa est ». *MacLean*, décembre 1972, p. 80.

Le Petit Journal, du 17 au 24 janvier 1960, p. 6.

Le Soleil, 31 août 1968, p. 32.

Le Soleil, 17 novembre 1970, p. 27.

Parti Pris, octobre 1963, p. 2-4.

Sept-Jours n°21, du 4 au 10 février 1968, p. 46-47.

Théâtre Euh !, « Du Clown ». *Jeune Théâtre*, vol. 4, n° 6, 1975, p. 9-16.

Trudeau, Pierre-Elliott. « Un manifeste démocratique », *Cité Libre*, octobre 1958, p.17-21, dans G. Boismenu et al., *Le Québec en textes : 1940-1980*, Montréal, Boréal Express, 1980, p. 152-159.

Œuvres et reproductions de textes :

Grand Cirque Ordinaire. *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* (reconstitution du spectacle par Guy Thauvette). Montréal, Les Herbes Rouges, 1991. 271 pages.

Gurik, Robert. *À cœur ouvert*. Montréal, Léméac, 1969. 82 pages.

Gurik, Robert. *Hamlet, prince du Québec*. Montréal, Léméac, 1977. 127 pages.

Gurik, Robert. *Le pendu*. Montréal, Léméac, 1970. 109 pages.

Gurik, Robert. *Le procès de Jean-Baptiste M.* Montréal, Léméac, 1972. 93 pages.

Sigouin, Gérald. *Théâtre en lutte : le Théâtre EUH !* Montréal, VLB éditeur, 1982. 305 pages.

Théâtre des Cuisines, *Manifeste du théâtre des Cuisines* suivi de *Nous aurons les enfants que nous voulons*. Montréal, Comité de lutte pour l'avortement et la contraception libres et gratuits, 1975. 42 pages.

Tremblay, Michel. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Montréal, Léméac, 1971. 95 pages.

Tremblay, Michel. *La duchesse de Langeais* suivi de *Hosanna*. Montréal, Léméac, 1984. 101 pages.

Tremblay, Michel. *Les Belles-sœurs*. Montréal, Léméac, 1972. 151 pages.

Tremblay, Michel. *Sainte Carmen de la Main*. Montréal, Léméac, 1989. 93 pages.

Ouvrages critiques et théoriques :

Bélair, Michel. *Le nouveau théâtre québécois*. Montréal, Fides, 1973.

Bélair, Michel. *Michel Tremblay*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 1972. 95 pages.

Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*. Paris, L'Arche, 1990. 116 pages.

Cotnam, Jacques. *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*. Montréal, Fides. 124 pages.

David, Gilbert *et al.*, *Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques : 1965-1975*. Montréal, CEAD. 85 pages.

Godin, Jean-Cléo, L. Mailhot. *Le théâtre québécois I*. Montréal, Hurtubise HMH, 1970. 414 pages.

Godin, Jean-Cléo, L. Mailhot. *Le théâtre québécois II*. Montréal, Hurtubise HMH, 1970. 420 pages.

Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne, L'âge d'homme, 1971. 222 pages.

Instruments de recherche et ouvrages de référence

Lavoie, Pierre et Jacques-C. Plante. *Le théâtre québécois (1965-1973) : recensement des créations et des représentations théâtrales sous diverses rubriques vol. I et II*. Mémoire de M.A. (Études françaises), Université de Montréal, 1975. 657 pages.

Lemieux, Denise. « Introduction : vingt-cinq ans de recherches sur la culture au Québec » dans Denise Lemieux, dir. *Traité de la culture*. Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Les Editions de l'IQRC, 2002. 1089 pages.

Le Nouveau Petit Robert. Paris, SNL Le Robert, éd. 1993, p. 1465.

Monographies et collectifs

Beauchamp, Hélène et Gilbert David, dir. *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*. Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003. 436 pages.

Bouchard Gérard, S. Courville, dir. *La construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française*. Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1993. 445 pages.

Brisset, Annie. *A Sociocritique of Translation : Theatre and Alterity in Quebec, 1968-1988*. Rosalind Gill et Roger Gannon, trad. Toronto, University of Toronto Press, 1996 (1990). 238 pages.

Cambron, Micheline. *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*. Montréal, L'Hexagone, 1989. 201 pages.

Chartier, Roger. *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris, Albin Michel, 1998, 292 pages.

Compagnon, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris, Seuil, 1990. 189 pages.

Denis, Benoît. *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*. Paris, Seuil, 2000, 316 pages.

Durand, Marc. *Histoire du Québec*. Paris, Imago, 2002, 236 pages.

Gunn, Simon. *History and Cultural Theory*. Pearson Longman, 2006, 235 pages.

Ory, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris, PUF, 2004. 127 pages.

Létourneau, Jocelyn. *Le Québec, les Québécois : un parcours historique*. Montréal, Fides, 2004. 127 pages.

Linteau, Paul-André et al., *Histoire du Québec contemporain. Tome 2 : le Québec depuis les années 1930*. Montréal, Boréal, 1989. 834 pages.

Michaud Ginette et Elisabeth Nardout-Lafarge, dir. *Constructions de la modernité au Québec: actes du colloque tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*. Montréal, Lanctôt Editeur, 2004. 380 pages.

Nardocchio, Elaine F. *Theatre and Politics in Modern Québec*, Edmonton, Alberta, the University of Alberta Press, 1986. 157 pages.

Pelletier, Jacques dir. *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, UQÀM, 1986. 193 pages.

Przychodzen, Janusz. *Vie et mort du théâtre au Québec : introduction à une théâtritude*, Paris, L'Harmattan, 2001. 431 pages.

Rioux, Jean-Pierre et Jean-François Sirinelli, dir. *Pour une histoire culturelle*. Paris, Éditions du Seuil, 1997. 456 pages.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris, Armand Colin, 1993. 202 pages.

Articles de périodiques ou de collectifs

Baudrillard, Jean. « Modernité ». *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002, vol. 15, p. 317-319.

David, Gilbert. « Synthèse à l'horizon? Bilan critique des travaux en études théâtrales : les pratiques dramaturgiques et scéniques du Québec. », dans Denise Lemieux, dir. *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Les Editions de l'IQRC, 2002, p.

Lamonde, Yvan. « La modernité au Québec : pour une histoire des brèches (1895-1950) » dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, dir. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, 1986, p. 299-311.

Létourneau, Jocelyn. « La Révolution tranquille, catégorie identitaire du Québec contemporain », dans Alain G. Gagnon et Michel Sarra-Bournet, *Duplessis, entre la Grande Noirceur et la société libérale*, Québec Amérique, 1997, p. 95-118.

Robert, Lucie. « Théâtre engagé ». Benson, Eugene et L.W. Conolly, dir. *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, Oxford, New York, Oxford University Press, 1989, p. 538-539.

Taylor, Charles. « Les sources de l'identité moderne », dans Mikhaël Elbaz dir. *Les frontières de l'identité : modernité et postmodernisme au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 347-364.

Mémoires et thèses

Durand, Caroline. *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*. Mémoire de M.A. (Histoire), Université de Montréal, 2004. 122 pages.

David, Gilbert. *Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au québec, de 1930 à 1990*. Thèse de Ph.D. (Études françaises), Université de Montréal, 1995. 451 pages.